مجید امجد
نقش گرِ ناتمام
ڈاکٹر سید عامر سہیل

(سوانح، شخصیت اور نظم نگاری کا فکری اور فنی جائزہ)

ڈاکٹر سید عامر سہیل

پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، لاہور

ISBN - 978-969-8460-09-9

طبع اول 2008

تعداد 700

مصنف ڈاکٹر سید عامر سُہیل

سرِ ورق [illegible] جاوید

قیمت 350.00

ناشر

پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی

70-شاہراہ قائداعظم، لاہور

تقسیم کار

کوآپرا بک سنٹر اینڈ آرٹ گیلری

70-شاہراہ قائداعظم، لاہور

فون: 042-7321161

طابع: [illegible] لاہور

انتساب

اپنی

امّاں اور ابّا

کے نام

ابھی ابھی تو یہاں تھے
کہاں گئے وہ لوگ

فہرست مضامین

(iv) خط بنام مجید امجد، احباب وغیرہ (شالاط، جعفر طاہر، تخت سنگھ، شیر محمد شعری، وزارتِ اطلاعات ونشریات)

(v) مجید امجد کے خطوط بنام احباب (صفدر سلیم سیال، منیر فاطمی)

(vi) مجید امجد کی تخلیقات (قلمی) کے عکس

☐ ☐ ☐

اپنے لیکھ یہی تھے

مجید امجد کی شاعری سے میرا پہلا باقاعدہ تعارف عزیز دوست اور خوب صورت لہجے کے شاعر ڈاکٹر اظہر علی کے ذریعہ سے ہوا جنھوں نے مجھے ''شب رفتہ'' پڑھنے کو دی، تب میں فرسٹ ایئر کا طالب علم تھا۔ اُس وقت بُندا، آٹوگراف ایسی نظمیں اور چند غزلیں ہی سمجھ میں آئیں تاہم صورتِ معنی اور معنی صورت کا آہنگ کہیں ذہن و دل میں بیٹھ سا گیا۔ پھر ''شب رفتہ کے بعد'' کی تلاش ہوئی اور یوں میں مجید امجد کی شعری کائنات اور نوکِ قلم سے ٹپکنے والے افسانوں کا ادنیٰ قاری بن گیا۔ ۱۹۸۹ء میں، جبکہ میں ایم۔اے کا طالب علم تھا، ''کلیاتِ مجید امجد'' مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا منظرِ عام پر آئی تو مجید امجد کی شاعری سے قلبی وابستگی کا سلسلہ مزید گہرا ہوتا چلا گیا اور مجید امجد کو تاریخی ترتیب سے پڑھنے اور سمجھنے کا موقع ملا۔ اِس کے علاوہ ڈاکٹر وزیر آغا، یحییٰ امجد مظفر علی سید، ڈاکٹر تبسم کاشمیری، پروفیسر خورشید رضوی اور دیگر ناقدین کی تحریروں نے مجھے مجید امجد کی شاعری کے فنی اور فکری پہلوؤں کو سمجھنے میں مدد دی۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ۱۹۹۵ء میں ''مجید امجد۔ بیاضِ آرزو بکف'' کے عنوان سے میری کتاب شائع ہوئی جو ڈاکٹر وزیر آغا کی کتاب ''مجید امجد کی داستانِ محبت'' کے بعد دوسری باقاعدہ کتاب تھی۔ کتاب کی اشاعت کے بعد اس موضوع کے حوالے سے لکھنا لکھانا ایک معمول بن گیا اور یہ میری خوش قسمتی ہے کہ مجھے آگے چل کر مجید امجد ہی کے حوالے سے پی۔ایچ۔ڈی کرنے کا موقع ملا۔

یہ کتاب میرے دسمبر ۲۰۰۳ء تک کے مطالعات کا نتیجہ ہے۔ اب جبکہ چار برس کا عرصہ گزر چکا ہے، کئی نئے افق سامنے آئے ہیں تاہم ایک خاص تناظر میں گزشتہ مطالعات کی اپنی اہمیت بنتی ہے اس لیے کتاب میں انھی تناظرات کو پیش کیا جا رہا ہے۔ اِن چار برسوں میں مجید امجد کے حوالے سے مختلف ناقدین کے چند متفرق مضامین اور ناصر شہزاد کی قابلِ قدر تصنیف ''کون دیس گیو'' شائع ہوئی ہے۔ متفرق مضامین سے قطع نظر ناصر شہزاد کی کتاب کی اہمیت شخصی اور تاریخی

تناظر میں بہت زیادہ ہے۔ ۲۰۰۳ء کے بعد چھپنے کے سبب ''کون دیس گیو'' کے حوالے تو زیرِ نظر کتاب میں نہیں ملیں گے تاہم ''کون دیس گیو'' کے وہ اقتباسات کتاب میں ضرور شامل کیے گئے ہیں جو مضامین کی شکل میں مختلف جرائد کی زینت بنتے رہے ہیں۔ ناصر شہزاد کی کتاب بنیادی ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے اور الگ موضوع کی متقاضی ہے۔

۲۰۰۰ء میں اس موضوع پر میں نے کام کا آغاز کیا۔ تلاش وجستجو کے سفر میں ساہیوال، جھنگ، لاہور، کراچی اور بہت سے ایسے شہروں کا سفر درپیش رہا، جہاں موضوع کے بارے میں مواد یا معلومات ملنے کا امکان تھا۔ مجید امجد کے قریبی احباب، ملنے والے اور جو شخص کسی بھی تعلق سے ان سے وابستہ رہا میں نے اس تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی۔ ملاقاتوں اور انٹرویوز کا یہ سلسلہ خاصا مشکل اور تھکا دینے والا تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ موضوع کی مناسبت سے کتب، رسائل، غیر مطبوعہ تحقیقی مقالات، مضامین اور مجید امجد کے قلمی آثار کی تلاش کا عمل بھی جاری رہا۔ بہت سی ناکامیاں، تلخ تجربات، خوشگوار حیرتیں اور غیبی امداد کے سلسلے اس سفر کے یادگار حوالے ہیں۔ انسانی رویوں، ناکامیوں، کامرانیوں، وفاداریوں اور بے وفائیوں کو میں نے اس عرصہ میں بہت قریب سے دیکھا اور سمجھا ہے۔

مواد کی جمع آوری خاصا مشکل مرحلہ ہوتا ہے خصوصاً کسی شخصیت کے حوالے سے نایاب دستاویزات اور مسودات کا حصول دقت طلب کام ہے۔ میری یہ خوش قسمتی رہی کہ بعض شخصیات نے مجھے نایاب مسودات فراہم کیے۔ ان میں پروفیسر قیوم صبا کی شخصیت کسی معجزے اور غیبی امداد سے کم نہ تھی۔ اُن سے میری ملاقات پروفیسر ریاض زیدی کے توسط سے ہوئی، قیوم صبا مجید امجد کے قریبی ساتھیوں اور اُن کے معتقدین میں سے ہیں۔ پہلی ملاقات میں مجید امجد اور ابنِ عربی کے بارے میں ان کے خیالات نے متاثر کیا، پھر اُن سے نیاز مندی کا سلسلہ چل نکلا۔ مجید امجد کی سروس بک، مجید امجد کے نام اہلِ خانہ اور دوستوں کے خطوط، محکمانہ ڈائریاں، علم فلکیات کے موضوع پر نامکمل مسودہ وغیرہ انھی کے ذریعے سے حاصل ہوئے۔ یہ اُن کی کمال محبت اور شفقت تھی کہ اُنھوں نے یہ سارا نایاب خزانہ میرے حوالے کر دیا۔ اُن کی علمی و ادبی شخصیت اور انسان دوستی بے مثال ہے۔

اسی طرح پروفیسر ڈاکٹر اکرم چوہدری (وائس چانسلر، یونیورسٹی آف سرگودھا) کا شکریہ

ادا کرنا بھی ضروری ہے کہ ان کی شفقت اور تعاون سے میری رسائی اورینٹل کالج لائبریری پنجاب یونیورسٹی، لاہور میں موجود اہم کتب، رسائل اور غیر مطبوعہ مقالہ جات تک ہوئی۔ جن دنوں میں تحقیقی کام کے سلسلے میں اہم ماخذات کی تلاش میں تھا تب پروفیسر ڈاکٹر اکرم چودھری اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور کے پرنسپل تھے۔ اُن کی خصوصی توجہ کے سبب مجھے اپنے موضوع سے متعلق بہت سا قیمتی مواد حاصل ہوا۔ بطور محقق اور استاد یہ اُن کی علمیت اور علم دوستی کا واضح اشارہ ہے۔

ان کے علاوہ بہت سی شخصیات نے مجھے نایاب اشیا فراہم کیں اور قیمتی مشوروں سے میرے کام کو آسان بنایا ان میں ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، جعفر شیرازی (مرحوم)، غلام حسین ساجد، جاوید قریشی، عبدالرشید، صفدر سلیم سیال، حاجی بشیر احمد بشیر (مرحوم)، ڈاکٹر محمد امین، ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر محمد ساجد خان، اشرف قدسی، ڈاکٹر نوازش علی، اسرار زیدی، ڈاکٹر انور سدید، ڈاکٹر طیب منیر اور قسور بٹ کے اسمائے گرامی خاص اہمیت کے حامل ہیں نیز مجید امجد کے خاندان کے افراد خصوصاً اُن کے بھائی عبدالکریم بھٹی اور بھتیجی پروفیسر نوید اختر کا بھی ممنون ہوں کہ ان لوگوں نے مجید امجد کی شخصیت اور فن کو سمجھنے میں اہم اشارے دیئے۔

مواد کی فراہمی اور اہم مسودات تک رسائی کے بعد لکھنے کے عمل میں اگر کسی کی رہنمائی شاملِ حال نہ رہے تو بہت سی باتیں ابہام کا شکار ہو جاتی ہیں۔ میں اپنے محترم استاد اور مقالے کے نگران پروفیسر ڈاکٹر انوار احمد کا شکر گزار ہوں کہ انھوں نے اس کام کی تکمیل کے دوران اپنی تمام تر مصروفیات کے باوجود میرے لیے وقت نکالا۔ اُن کا تعاون، رہنمائی اور تائید شاملِ حال نہ ہوتی تو یقیناً یہ کام کبھی تکمیل کے مراحل طے نہ کرتا۔ موضوع کے حوالے اُن کی رہنمائی میرے لیے آسانیاں پیدا کرتی رہی۔ بطور استاد ڈاکٹر انوار احمد واقعی بے مثل ہیں۔ میں ان کی عنایات کا احسان مند رہوں گا۔

اس کام کے حوالے سے ڈاکٹر روبینہ ترین (چیئر پرسن شعبۂ اُردو: زکریا یونیورسٹی، ملتان) کی خصوصی توجہ بھی شامل حال رہی۔ یہ انھی کا خلوص اور محبت تھی کہ میرا کام جلد از جلد تکمیل کے مراحل طے کرتا گیا۔ اُن کا شکریہ مجھ پر لازم ہے۔ اُن کے ساتھ اگر ملک ظفر حسین مہے کا ذکر نہ کیا جائے تو نامناسب ہوگا۔ میں ان کی اپنائیت اور محبت کا قائل ہوں۔

میں شکر گزار ہوں ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا کہ انھوں نے اپنے قیمتی اوقات سے وقت نکالا

اور اس کتاب کا پیش لفظ تحریر کیا۔ ان کی رائے سے نہ صرف کتاب کی قدر و قیمت بڑھی ہے بلکہ یہ میرے لیے بھی فخر و مسرت کا باعث بنی ہے۔

میں اپنے اساتذہ اور بزرگوں کا بھی تہہ دل سے ممنون ہوں کہ اس کام کے لیے وہ بعض اوقات مجھ سے بھی زیادہ پریشان دکھائی دیئے۔ یہ اُن کی مجھ سے محبت کا دلکش اشارہ ہے۔ خاص طور پر ڈاکٹر فرمان فتح پوری، مرزا ابنِ حنیف (جنھیں مرحوم لکھنے کو جی نہیں چاہتا)، ڈاکٹر معین الدین عقیل، ڈاکٹر رشید امجد، ڈاکٹر محمد علی صدیقی، لطیف الزماں خاں، پروفیسر خالد سعید، ڈاکٹر علمدار حسین بخاری، ڈاکٹر طاہر تونسوی، ڈاکٹر نجیب جمال، ڈاکٹر صابر کلوروی، ڈاکٹر صلاح الدین حیدر اور ڈاکٹر نعمت الحق کا ذکر کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

میرے عزیز دوستوں کا تعاون بھی مجھے حاصل رہا۔ اصغر شاہیا، تحسین غنی اور قاسم عدیل (مرحوم) کا میرے ساتھ موٹر سائیکلوں پر جھنگ جانے کا ایڈونچر یادگار رہے گا۔ ان کے علاوہ احمد ندیم تونسوی، ناصر حسین بخاری، پروفیسر غلام نبی، ڈاکٹر چوہدری پرویز، شوکت نعیم قادری، لیاقت رضا جعفری، مبشر مہدی، افکار احسن، نیر عباس زیدی، رضی الدین رضی، شاکر حسین شاکر، ڈاکٹر عباس برمانی، نسیم عباس احمر، سمیرا اعجاز، ناصر عباس نیر، لیاقت علی، ڈاکٹر شازیہ عنبرین، ساجد اعوان، ریحان اقبال، عمران ازفر، مظہر عباس، عطاالرحمٰن تمثیل، ڈاکٹر علی اطہر اور رانی آکاش بھی میرے شکریے کا حق رکھتے ہیں۔

اور ـــــ اب کچھ ذکر ڈاکٹر شگفتہ حسین کا۔ تمام تر رسمی اور روایتی انداز کو بالائے طاق رکھتے ہوئے یہ کہنا چاہوں گا کہ اس کام کی بروقت تکمیل شگفتہ کے بغیر ہونا ناممکن تھی۔ اس کام کے سلسلے میں اُس کا خلوص، محبت اور تعاون شاملِ حال رہا۔ مقالے کی ترتیب، تحقیقی مسائل، خامیوں کی نشان دہی، حوالہ جات و حواشی کی تدوین اور طریقۂ کار کے تعین کے حوالے سے اُس کے مشورے مسلسل میری مدد کرتے رہے۔ مقالے کے حوالے سے سب سے مشکل مرحلہ پروف خوانی کا ہوتا ہے، یہ کام بعض اوقات لکھنے سے بھی زیادہ جان لیوا ہے اِس مشکل کام کا بیڑا بھی شگفتہ نے اُٹھایا اور سطر سطر دیکھ کر مجھے اس مرحلے سے بچائے رکھا۔ غرض آغاز سے اختتام تک شگفتہ نے ہر مرحلے میں میری معاونت کی۔ میں اس کی محبت اور حوصلہ افزائی کا شکریہ ادا نہیں کر سکتا۔

اس کتاب کی کمپوزنگ کے تمام مراحل میرے عزیز دوست اظہر خان کے ہاتھ میں

رہے۔ اظہر کمپوزر نہیں بلکہ ایک فن کار ہے جو فن کے جمالیاتی پیمانے کا احساس رکھتا ہے۔ اپنے کام کے معیار اور رفتار میں وہ بے مثل ہے۔ میں اس کا خصوصی شکر گزار ہوں۔

اس کتاب کی اشاعت میں اہم کردار میرے دوست تنویر صاغر نے ادا کیا ہے۔ تنویر صاغر اگرچہ انجینئرنگ کا طالب علم ہے تاہم ادب کے ساتھ اس کی گہری وابستگی کسی سے پوشیدہ نہیں، اس کی تحریریں اس وابستگی کا واضح ثبوت ہیں۔ اسی طرح میں پاکستان رائیٹرز کواپریٹو سوسائٹی پاکستان کی انتظامیہ خصوصاً محمد جاوید صاحب کا بھی شکر گزار ہوں کہ انھوں نے اس کتاب کی اشاعت کا بیڑا اٹھایا۔

میرے گھر والے اس کام کی تکمیل کے شدت سے منتظر رہے۔ میرے عزیز بھائی سید پرویز حسین، سید ظفر حسین، سید مظہر حسین اور سید صفدر شاہ اور بہنیں نسرین بخاری، طاہرہ بخاری اور سائرہ بخاری ہمہ وقت میری کامیابی کے لیے دعا گو رہے اور میں سمجھتا ہوں کہ یہ دعائیں میرا حق بھی تھیں۔

اس کام کو کتابی شکل دینے کے لیے بہت سا وقت درکار تھا۔ میں اپنی شریک حیات عابدہ احمد کا شکر گزار ہوں کہ اُس نے اس کٹھن مرحلے میں میری معاونت کی۔ اپنی بیٹی بخت آور بخاری کا ذکر کرنا بھی لازم ہے کہ بڑی ہو کر ممکن ہے وہ ان لفظوں کو پڑھ کر مجھے یاد کر سکے۔

میری اماں اور میرے ابا اب عدم آباد کے باسی ہیں۔ اُن کے بعد تو جیسے سب کچھ ادھورا ادھورا ہے۔ اماں کو میرے کام کی بہت فکر رہتی تھی، اُس کی دعائیں آج بھی میرے سر پہ سایا کیے ہوئے ہیں۔ یہ کتاب میں اماں اور ابا کے نام معنون کرتا ہوں!!!

ڈاکٹر سید عامر سہیل

پیش لفظ

ہمارے بڑے بڑے شعرا کی تخلیقی عمر عام طور پر مختصر رہی ہے زندگی کے سفر میں ایک مقام پر پہنچ کر ان کے تخلیقی منابع خشک ہو جاتے ہیں اور باقی عمر میں وہ بہت ہی کم شعری تجربے کی منزل پر نظر آتے ہیں، اس کی بہت واضح مثال غالب کی شاعری ہے۔ شعرا کی تخلیقی عمر کی ایک جہت وہ بھی ہے کہ جہاں زندگی کے آخری حصے تک یوں تو وہ شعری مشاغل میں مصروف نظر آتے ہیں مگر اپنی اصل تخلیقی زندگی کا سفر ایک خاص مقام تک طے کرنے کے بعد عمر کے باقی حصے میں یا تو وہ گذشتہ تجربوں کی بساط ہی پر کھڑے ملتے ہیں یا پھر اُن کے تجربے تخلیقی اعتبار سے نحیف و ناتواں ہوتے چلے جاتے ہیں۔ مگر ادب کی تاریخ میں بہت کم شاعر ایسے ہوتے ہیں جن کے تجربے کی کائنات مسلسل نمو پذیر رہتی ہے۔ وہ اپنی تخلیقی زندگی کے ہر دور میں نئے نئے تجربے کرتے ہیں۔ وہ جب ایک دور سے دوسرے دور میں داخل ہوتے ہیں تو اُن کے ہاں شاعری کی ایک نئی فارمولیشن اپنے تخلیقی وجود کا اعلان کرتی ہے۔ مجید امجد ان ہی شعرا کے قبیلے کے شاعر ہیں۔ وہ اردو کے چند ایسے شعرا میں ہیں جن کی شاعری کا ہر دور گذشتہ ادوار کی روایت سے تسلسل کے ساتھ آگے بڑھتا ہوا ملتا ہے۔ ان کے ہاں تخلیقی توانائی کی یہ حرارت ایک نادر مثال قائم کرتی ہے۔

حیرت انگیز بات یہ ہے کہ ملک کے ادبی مرکز لاہور سے دور ساہیوال میں بیٹھ کر وہ کس طرح سے اپنی روایتی شاعری کے تجربے سے بلند ہوتا ہے اور کس انداز سے اپنی زبان کی لسانی تشکیل کرتا ہے اور پھر کس اسلوب سے اپنی شاعری کو خیال، فکر، تصورات اور جمالیات کے تشکیلی عمل سے گزارتا ہے۔ کیا یہ سب کچھ اس کے تجربے کا جوہر تھا یا اس پر لاہور میں جنم لینے والی نئی شاعری کی روایت کا عکس پڑا تھا۔ مسئلہ کچھ بھی ہو اس نے اپنی شاعری کو جدید شاعری کی روایت سے بہت بلند کر کے دیکھا اور یہی وہ بات ہے کہ جو اسے اس دور کا ایک بڑا شاعر بناتی ہے۔

گذشتہ پچیس تیس برسوں میں مجید امجد پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ حکمت ادیب نے امجد پر لکھے گئے مقالات کی ایک ضخیم جلد بھی شائع کی تھی جس میں بے شمار تنقیدی مقالے موجود تھے جن میں مجید امجد کو خراجِ تحسین پیش کیا گیا تھا۔ میری ذاتی رائے میں اس کتاب میں بہت کم ایسے

مقالے تھے جن میں امجد کی شاعری کو سنجیدگی سے سمجھنے کی سعی کی گئی تھی۔ اس کتاب کے بعد بھی مجید امجد پر نقاد کام کرتے رہے اور ان کی شاعری کی مختلف جہات سامنے آتی رہیں۔ بیسویں صدی کے آخر میں یہ بات شدت سے محسوس کی گئی کہ مجید امجد کی شعری کلیت پر کوئی کام نہیں کیا جا سکا ہے، اور اب وہ زمانہ آ گیا ہے کہ جب مجید امجد کو بحیثیت کل دیکھنے کی ضرورت ہے۔ صورت یہ تھی کہ مختلف موضوعات پر لکھے گئے مقالے امجد کی شاعری کی محدود شکلوں ہی کو متعارف کروا سکتے تھے ان سے شاعر کا بڑا شعری وجود نظر نہ آ سکتا تھا۔ سید عامر سہیل اردو کا پہلا نقاد ہے جس نے بڑے عزم اور حوصلے کے ساتھ مجید امجد کی شعری کلیت کو دریافت کیا ہے۔

سید عامر سہیل کی کتاب ''مجید امجد۔ نقش گرِ ناتمام'' دعوت دیتی ہے اُن تمام نقادوں کو جو مجید امجد کو سمجھنا چاہتے ہیں۔ یہ کتاب امجد کی شاعری کے مسائل، تصورات، صوفیانہ اور فلسفیانہ موضوعات، اس کے فنی جوہر، ترکیبی نظام، علامتوں، استعاروں، بحور کے تجربوں، لب و لہجے اور فن وفکر کے بعید گوشوں تک رسائی رکھتی ہے۔ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ جدید شاعری کی روایت سے چسپاں رہنے والا شاعر کن تجربوں، مراحل اور ادوار سے گزر کر ایک بڑا شعری نقش بنانے میں کامیاب ہو سکا ہے۔ اور یہ بھی کہ اس کے دورِ آخر کی نظموں کو بے ترتیب، خام اور منتشر تجربے کی نظمیں کیوں کہا گیا ہے۔

اس کتاب کی اشاعت نے مجید امجد کی شاعری پر تنقید کا ایک نیا باب کھول دیا ہے اور آنے والے دنوں میں یہ کتاب مجید امجد پر کتابِ حوالہ کی حیثیت حاصل کر جائے گی۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری

پہلا باب:

مجید امجد۔ سوانح اور شخصیت

—— (۱) ——

مجید امجد کے بارے میں تا حال کوئی ایسی مربوط تحریر سامنے نہیں آسکی جو اُن کے خاندانی پس منظر، حالاتِ زندگی اور شخصیت کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کر سکتی ہو، البتہ اُن کے قریبی عزیزوں، دوستوں، ہم عصروں اور عقیدت مندوں نے اپنی تحریروں میں ان کی سوانح اور شخصیت کی طرف بعض بنیادی اشارے ضرور کیے ہیں۔ اگرچہ بہت سے واقعات بکھری ہوئی صورت میں موجود ہیں اور انھیں جوڑ کر ایک واقعاتی تسلسل بھی قائم کیا جا سکتا ہے تاہم مشکل یہ ہے کہ اِن میں سے اکثر واقعات محض یادداشتوں یا سنی سنائی باتوں پر مبنی ہیں، یہی وجہ ہے کہ بہت سی غلط فہمیاں اُن کی سوانح اور شخصیت کے ضمن میں راہ پا گئی ہیں۔ ان کے بعض نہایت قریبی دوستوں اور تعلق داروں کے مضامین ایسے بھی ہیں جن میں حقائق کے برعکس باتیں بیان کی گئی ہیں، بعض مضامین میں رنگ آمیزی اور مبالغہ آرائی سے کام لیا گیا ہے اور کہیں کہیں حقائق کو چھپانے کی کوشش بھی کی گئی ہے۔ مجید امجد کے حوالے سے شائع ہونے والے رسائل کے خصوصی شماروں اور بعض انفرادی مضامین میں یہ صورتِ حال عام ہے جو پہلے سے دھند میں لپٹی شخصیت کو مزید دھندلا کر رہی ہے۔ اِسی طرح بعض محققین اور ناقدین کی تحریروں میں مجید امجد کا جو خاکہ ابھرتا ہے وہ حقیقت سے قطعی مختلف ہے۔ اس صورتِ حال میں حقائق کی تہہ تک پہنچنے اور اصل صورتِ حال کا ادراک کرنے کے لیے نہایت احتیاط کی ضرورت ہے۔

موجودہ تحریری مواد میں ابھی تک سب سے اہم حوالہ مجید امجد کا وہ مختصر خود نوشت سوانحی خاکہ ہے جو انھوں نے ۲۷/ ستمبر ۱۹۷۰ء کو بذریعہ خط حیات خان سیال کو ارسال کیا تھا(۱) مگر یہ خاکہ اس قدر مختصر ہے کہ اس سے ان کی زندگی، حالات اور شخصیت کے مخفی گوشوں تک رسائی حاصل نہیں ہو سکتی۔ یوں یہ مستند ترین حوالہ ہونے کے باوجود خاصا نامکمل ہے۔ اسی ضمن میں ایک

اور قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ مجید امجد نے ساری زندگی اپنے قریب ترین دوستوں تک کو اپنے ذاتی اور خاندانی حالات بتانے سے گریز کیا۔ لہٰذا حالات وواقعات کی کھوج کے لیے دیگر مضامین کی طرف رجوع کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔

جہاں تک مجید امجد کے خاندانی پس منظر کا تعلق ہے تو وہ بھٹی (راجپوت) خاندان سے تعلق رکھتے تھے (۲)۔ یہ خاندان گزشتہ دو صدیوں سے جھنگ میں آباد ہے۔ اس سے پہلے یہ خاندان روڈو سلطان (گڑھ مہاراجہ روڈ نزد اٹھارہ ہزاری تحصیل شورکوٹ) سے ہجرت کر کے جھنگ آن بسا تھا۔ اس سلسلے میں راقم السطور نے مجید امجد کے سوتیلے بھائی میاں عبدالکریم بھٹی سے انٹرویو کیا۔ اُن کے بقول:

> ''ہمارے آباؤ اجداد کا تعلق اس دھرتی سے تھا۔ دو اڑھائی سو سال پہلے ہمارے اجداد روڈو سلطان سے ہجرت کر کے جھنگ آباد ہو گئے تھے۔ یہاں وہ مستقل قیام پذیر ہوئے تو میرے دادا نے یہاں ایک درس بنایا جہاں علاقے کے بچے بچوں کو دینی تعلیم دی جاتی تھی جبکہ میرے والد ڈسٹرکٹ کورٹ میں ملازم تھے۔'' (۳)

مجید امجد کے ددھیال کے بارے میں تفصیلی معلومات دستیاب نہیں ہیں۔ خود مجید امجد نے اس کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا اور نہ ہی ان کے سوتیلے بھائی میاں عبدالکریم بھٹی اور ان کے اہلِ خانہ کے پاس اس سلسلے میں مربوط معلومات ہیں۔ راقم کے پاس ان کی جو قلمی تحریریں اور خطوط ہیں ان میں بھی اس سلسلے میں کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ البتہ ان کے ننھیال کے بارے میں کچھ معلومات دستیاب ہیں۔ ان معلومات کی روشنی میں ایک بات واضح انداز میں کہی جا سکتی ہے کہ اپنے علمی پس منظر، فضیلت اور مرتبے کے اعتبار سے ان کا ننھیال ایک معروف خاندان کا درجہ رکھتا تھا۔ قیاس ہے کہ ان کے ننھیال میں ایک بزرگ مولوی نور احمد تھے جو تقریباً دو سو سال پہلے چنیوٹ سے ہجرت کر کے جھنگ آباد ہو گئے تھے۔ یہاں ایک بات کا ذکر کرنا ضروری ہے کہ مولوی نور احمد کے انتقال کے بعد انھیں چنیوٹ میں سپردِ خاک کیا گیا۔ ان کا مزار آج بھی چنیوٹ میں دیکھا جا سکتا ہے (۴)۔ مولوی نور احمد کے بارے میں چنیوٹ کی معروف ادبی شخصیت ثاقب سلیمانی نے ایک واقعہ تحریر کیا ہے جسے ڈاکٹر محمد امجد ثاقب نے اپنی کتاب ''شہرِ لب دریا (چنیوٹ کی تہذیبی و ثقافتی

تاریخ)'' میں کچھ یوں بیان کیا ہے:

''چنیوٹ کی سرزمین بڑی مردم خیز واقع ہوئی ہے۔ مولوی نوراحمد نقشبندی نور اللہ مرقدہ اس شہر سے تعلق رکھتے تھے مگر انھوں نے حمد باری تعالیٰ اور نعت رسولِ مقبولؐ کے سوا کچھ بھی نہیں کہا۔ اُن کا مصرعہ ''فقیر نقشبندی نوراحمد'' میری نظر سے گزرا تو مجھے بھی اس زمین میں شعر کہنے کا شوق پیدا ہوا مگر مصوری کی طرف مائل ہونے کے باعث شاعری پس منظر میں جا چکی تھی اور طبیعت شعر کہنے پر آمادہ نہ ہوتی۔ ایک رات اسی خیال کو دل میں لیے ہوئے سو گیا تو خواب میں مولوی صاحب قبلہ کی زیارت ہوئی آپ فرما رہے تھے، کس فکر میں ہو۔۔۔'' (۵)

اسی حوالے سے مجید امجد کے قریبی دوست بلال زبیری نے مجید امجد کے ننھیال کا ذکر کیا ہے:

''مجید امجد کا خاندان شروع ہی سے علم و فضل کا وارث چلا آ رہا ہے۔ ان کے خاندان میں مولوی نوراحمد اپنے زمانے کے عالم تھے۔ اس علمی فضیلت کی وجہ سے جھنگ کے رؤسا اور والیٔ ریاست نے اُن کو ۱۸۱۰ء میں چنیوٹ سے مستقل طور پر جھنگ آباد ہونے پر آمادہ کیا۔ موصوف اپنے شہر کے خطیب تھے، فقیہہ، امام عیدین رہے۔ پھر ان کے لڑکے میاں غلام قاسم بھٹی نے مسند سنبھالی لیکن اس خاندان کی علم و فضل کی شہرت میاں غلام قاسم بھٹی کے صاحب زادے میاں نور محمد کی وجہ سے ہوئی۔ میاں نور محمد کا انتقال ۹۰ برس کی عمر میں ۱۹۴۷ء میں ہوا۔ اپنے عہد کے بے مثال فقیہہ، محدث اور ماہر طبیب تھے۔ اُن کے تلامذہ کی تعداد ہزاروں تک تھی۔ میاں نور محمد پہلے جامع مسجد کوٹ روڈ جنگ صدر کے امام تھے پھر جامع مسجد قطب الدین میں اس منصب پر فائز ہوئے۔۔۔ میاں نور محمد جناب مجید امجد کے نانا تھے۔'' (۶)

مجید امجد کے ننھیال کے بارے میں مندرجہ بالا بیان کردہ واقعات و پس منظر کی تصدیق اُن کی خالہ زاد بہن ارشاد بیگم کے انٹرویو سے ہوتی ہے جس میں انھوں نے اپنے خاندان کے حوالے سے بلال زبیری کے بیان کی تصدیق کی ہے نیز آج بھی ان کے آبائی گھر کے ساتھ مسجد

غلام قاسم موجود ہے جو مجید امجد کے اجداد نے آباد کی تھی۔(۷)

ان آرا سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ ان کا خاندانی پس منظر خصوصاً اُن کا ننھیال بھرپور علمی پس منظر کا حامل تھا اور یہی روایت اور تربیت ان کو ورثہ میں ملی تھی۔ نیز دھرتی سے محبت اور فطرت سے لگاؤ کا رویہ اُن کے فکری اور شعری مزاج کا حصہ بنتا ہے۔اُن کی شاعری میں ان رویوں کا بہاؤ اور پھیلاؤ بڑی واضح شکل میں دیکھا جا سکتا ہے۔

مجید امجد کا اصل نام عبدالمجید امجد تھا(۸)۔ وہ ۲۹رجون ۱۹۱۴ء کو جھنگ (مگھیانہ) میں پیدا ہوئے (۹)۔ اُن کے دادا کا نام میاں اللہ دتہ تھا جو مزدور پیشہ طبقے سے تعلق رکھتے تھے (۱۰) جبکہ مجید امجد کے والد میاں علی محمد نے میٹرک تک تعلیم حاصل کی اور وہ ڈسٹرکٹ کورٹ میں عرضی محرر کے طور پر کام کرتے تھے (۱۱)۔ مجید امجد کی والدہ کا نام اصلاح بی بی تھا(۱۲)۔اس حوالے سے بیگم شیر محمد شعری نے (جو مجید امجد کے خاندان سے بہت قریب رہیں) اپنے ایک انٹرویو میں کہا تھا کہ ''مجید امجد کی والدہ کا نام اللہ جوائی (عرف بی آئی) تھا'' (۱۳) اور اس رائے کو محمد عارف کلیم اور امتیاز حسین نے اپنے تحقیقی مقالہ جات برائے ایم اے اُردو میں درست مانا ہے (۱۴) مگر یہ آرا درست نہیں۔ مجید امجد کے سوتیلے بھائی میاں عبدالکریم بھٹی نے اپنے انٹرویو میں مجید امجد کی والدہ کا نام اصلاح بی بی بتایا ہے۔ نیز ان کی خالہ زاد بہن ارشاد بیگم نے بھی اصلاح بی بی درست مانا ہے(۱۵) مجید امجد کے والد نے اُن کی والدہ کی موجودگی میں دوسری شادی کر لی تھی یوں دو برس کے اندر دونوں میں علیحدگی ہوگئی اور ان کی والدہ انھیں لے کر اپنے میکے آ گئیں(۱۶)۔ وہ اپنی والدہ کی واحد اولاد تھے۔ ان کی سوتیلی ماں کا نام سموں بی بی تھا(۱۷)۔اُن میں سے تین اولادیں ہوئیں۔ دو لڑکے میاں عبدالکریم بھٹی اور میاں محمد بخش اور ایک لڑکی جس کا نام سردار بیگم تھا(۱۸)۔ والدین کی علیحدگی اور والد کی دوسری شادی کے سبب مجید امجد کا اپنے والد، سوتیلی والدہ اور سوتیلے بہن بھائیوں سے کوئی قریبی تعلق نہیں بن سکا۔ اگرچہ بہت بعد میں جا کر ان کے اپنے سوتیلے بہن بھائیوں سے تعلقات کسی حد تک بحال ہو گئے تھے مگر اس کے باوجود ان تعلقات کو خوشگوار نہیں کہا جا سکتا اور اس حوالے سے بہت سی آرا پائی جاتی ہیں۔ مجید امجد کے سوتیلے بھائی عبدالکریم بھٹی نے اپنے تعلق کو نہایت خوشگوار قرار دیا ہے(۱۹) مگر دوسری طرف ان کے ننھیالی رشتہ داروں اور قریبی احباب نے ان کے تعلق کو نہایت تلخ بھی بتایا ہے۔ نسیم اختر گل

نے اپنے تحقیقی مقالہ میں لکھا ہے کہ "۔۔۔سوتیلے بھائیوں کی سنگ دلانہ بے مروتی اور بدسلوکی نے اُن کی زندگی اور فن کے ارتقا پر گہرے اثرات ڈالے۔"(۲۰) بلال زبیری کی رائے بھی کم و بیش یہی ہے کہ مجید امجد ابھی تین سال کے تھے کہ ان کے والد نے دوسری شادی کر لی اور سوتیلی ماں نے ان کو گھر کے پُرسکون ماحول سے محروم کر دیا(۲۱)۔اسی طرح اختر عباس نے اپنے تحقیقی مقالہ میں ذرا تفصیل سے لکھا ہے کہ:

> "دراصل واقعہ یہ ہے کہ امجد کو نہ صرف ایک سوتیلی ماں کا سامنا تھا بلکہ ان کے درپے ایک ایسی عورت تھی جو ایک طرف تو نو بیاہتا بیوی اور دوسری طرف اپنے ہونے والے ان بچوں کی ماں تھی جنھیں امجد کے ساتھ اس گھر میں برابر کا شریک ہونا تھا۔گویا اس عورت کی نظر اس امجد پر پڑتی تھی جو نہ صرف حال بلکہ مستقبل میں بھی علی محمد کی محبتوں میں برابر کا حصہ دار ہو سکتا تھا۔اس لیے ان کے اندر کی عورت نے اپنے تحفظ اور استحکام کے لیے ایک کروٹ بدلی اور مجید امجد خود غرضیوں کا شکار ہو کر اس سہارے سے محروم ہو گئے جس کی انھیں اشد ضرورت تھی۔"(۲۲)

غرض اس حوالے سے کئی متضاد آرا پائی جاتی ہیں۔اس واقعہ کے سلسلے میں میری ذاتی رائے یہ ہے کہ ابتدا میں یقیناً ماحول زیادہ کشیدہ رہا مگر وقت کے ساتھ ساتھ یہ تعلق ایک سماجی مجبوری کے تحت نارمل سطح پر آنا شروع ہو گیا تھا۔آغاز میں دونوں گھروں کے درمیان آنے جانے اور ملنے ملانے کا سلسلہ بھی نہ تھا جو بعد میں آ کر کسی حد تک بحال ہوا۔مجید امجد اپنی نوکری کے سلسلے میں جھنگ سے باہر رہتے تھے مگر جب بھی وہ جھنگ آتے اپنے بھائیوں سے ضرور ملتے۔یہ الگ بات کہ ان کی جھنگ آمد شاذ و نادر ہی ہوا کرتی تھی اور یہاں بھی وہ زیادہ وقت اپنے دیگر احباب خصوصاً شیر محمد شعری کے ساتھ گزارتے۔ بقول میاں عبدالکریم بھٹی مجید امجد نے ان کی بیٹی نوید اختر کو اپنی لے پالک بیٹی بنایا ہوا تھا۔یہ بات کہاں تک درست ہے اس بارے کوئی شہادت نہیں ملتی۔بہر حال ایک بات جو دونوں خاندانوں سے مل کر راقم کو محسوس ہوئی کہ اگرچہ دونوں خاندانوں میں کسی حد تک میل ملاپ ہو چکا تھا مگر آج بھی دونوں خاندان ذہنی طور پر ایک دوسرے کے قریب نہیں آ سکے۔راقم سے انٹرویو میں دونوں خاندانوں کے لوگوں کا ذہنی بُعد نمایاں نظر آتا تھا

اور سب سے بڑھ کر یہ بات کہ مجید امجد سے قریبی تعلق اور رشتہ ہونے کے باوجود دونوں خاندانوں کے افراد ''شاعر مجید امجد'' سے کسی طور بھی واقف نہیں تھے۔ ان لوگوں کے پاس مجید امجد کی نہ تو کوئی کتاب تھی اور نہ ہی کوئی اہم حوالہ یا دستاویز، بلکہ اکثر باتوں پر ان لوگوں کا جواب لاعلمی اور حیرت پر مبنی ہوتا تھا۔ راقم کے خیال میں اس لاعلمی اور بے خبری کا سبب وہ خاندانی دراڑ ہو سکتی ہے جو علی محمد کی دوسری شادی سے پیدا ہوئی تھی۔ البتہ موجود شواہد کی روشنی میں ایک بات کہی جا سکتی ہے کہ ان کا تعلق اپنے ننھیال کے ساتھ زیادہ گہرا تھا۔ راقم کے پاس مجید امجد کے نام اہل خانہ اور رشتہ داروں کے جو خطوط ہیں (جن کی تعداد ۱۰ ہے) ان میں زیادہ تر خطوط ان کے ننھیالی رشتہ داروں کے ہیں۔

والدین کی علیحدگی کا اثر مجید امجد کی شخصیت پر بہت گہرا پڑا گو کہ ان کی تعلیم و تربیت کا نہایت معقول انتظام کیا گیا مگر باپ کی کمی کا احساس ایک ایسا خلا تھا جو بچپن سے لے کر ان کی آخری عمر تک ایک نارسائی اور عدم تحفظ کی شکل میں ان کے اور ان کے رویوں کے ساتھ رہا۔ ان کی ابتدائی تربیت اُن کے نانا مولوی نور محمد نے خود کی جو اپنے دور کی نہایت عالم اور فاضل شخصیت تھے۔ انھوں نے ابتدا میں عربی، فارسی، صرف و نحو اور طب کی تعلیم دی اور بعد میں ان کو مروجہ تعلیم کی خاطر سکول میں داخل کرا دیا گیا (۲۳)۔ مجید امجد کے بچپن کے دوست بلال زبیری لکھتے ہیں کہ:

> ''میاں نور محمد، نجوم، طب، حدیث و فقہ کے ماہر تھے اور روزانہ اہل علم کی مجلس بپا ہوتی تھی۔ مختلف مسائل زیر بحث آتے۔ مجید امجد ان محفلوں میں شریک ہوتے اور ذہنی بالیدگی حاصل کرتے۔ پانچ سال کی عمر میں قرآن مجید، گلستان، بوستان، پند نامہ عطار پڑھ چکے تھے۔ پھر سکول میں داخل ہوئے۔ صبح سکول میں پڑھتے اور پچھلے پہر اپنے نانا سے عربی، فارسی صرف و نحو پڑھا کرتے تھے۔'' (۲۴)

مجید امجد کی ابتدائی تعلیم و تربیت میں ان کے نانا مولوی نور محمد کے حصہ کے حوالے سے سبھی مضمون نگار متفق ہیں کہ مجید امجد کے فکری مزاج، تنقیدی شعور اور تخلیقی میلان کو جلا بخشنے اور ان میں شعری ذوق کو بیدار کرنے میں اُن کے نانا کا بہت بڑا ہاتھ تھا۔

ابتدائی تعلیم کے حوالے سے مجید امجد نے اپنے خودنوشت سوانحی خاکے میں واضح

اشارے کیے ہیں کہ ۱۹۳۰ء میں اسلامیہ ہائی سکول سے دسویں جماعت کا امتحان پاس کیا۔ ۱۹۳۲ء میں گورنمنٹ کالج جھنگ سے انٹرمیڈیٹ کا امتحان اور ۱۹۳۴ء میں اسلامیہ کالج لاہور سے بی۔اے کا امتحان پاس کیا۔ (۲۵)

مجید امجد لاہور سے بی۔اے کرنے کے بعد جھنگ لوٹے تو سب سے اہم مسئلہ جو انھیں درپیش تھا وہ اچھی نوکری کا حصول تھا۔ ان دنوں عالمی حالات بہت ناسازگار تھے۔ ہر طرف ایک غیر یقینی سی کیفیت طاری تھی۔ پڑھے لکھے نوجوان نوکریوں کے لیے سرگرداں تھے (۲۶)۔ وہ بھی اس ابتر صورتِ حال کا شکار تھے۔ اپنی ابتدائی نوکریوں کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''چند ایک دن ایک قانون گو صاحب کے ماتحت ۱۹۳۵ء کے آئین کے تحت ووٹروں کی لسٹیں بنانے کا کام کیا۔ کچھ دن ایمپائر آف انڈیا انشورنس کمپنی کا ایجنٹ رہا۔'' (۲۷) اس کے بعد وہ محکمہ دیہات سدھار، جھنگ (جو اُن دنوں ایک اصلاحی تحریک چلا رہا تھا) میں پبلسٹی افسر تعینات ہو گئے۔ یہ محکمہ عام فہم موضوعات پر ڈرامے سٹیج کرتا تھا۔ انھوں نے اسی دوران چند ڈرامے لکھے جو سٹیج بھی ہوئے (۲۸)۔ بعد ازاں وہ اس محکمے کے ایک ہفت روزہ اخبار ''عروج'' کے مدیر مقرر ہو گئے اور ۱۹۴۰ء تک کام کیا۔ ہفت روزہ ''عروج'' کی ادارت کا دور قدرے آسودگی کا دور تھا۔ یہاں انھیں پڑھنے لکھنے کا زیادہ وقت ملا (۲۹) اور یہیں سے ان کی شہرت بحیثیت شاعر کے ہوئی۔ جھنگ میں وہ دور صحافت کے حوالے سے نہایت قابل ذکر دور تھا۔ اس وقت جھنگ سے ''جھنگ سیال'' (آغاز ۱۹۰۳ء مدیر لالہ بانکے دیال) ''المنیر'' (آغاز ۱۹۰۵ء مدیر حافظ خدا بخش) اور چنیوٹ سے ''یادِ خدا''، (آغاز ۱۹۳۵ء مدیر ڈاکٹر عزیز علی) کی بہت دھوم تھی۔ مجید امجد ''عروج'' کی ادارت کے ساتھ ساتھ ان اخبارات میں بھی لکھتے تھے (۳۰)۔ یوں ان کی نظم و نثر باقاعدگی سے شائع ہوتی رہی۔ وہ دور علمی و ادبی سرگرمیوں کے اعتبار سے مجید امجد کو مضبوط بنیادیں فراہم کرتا ہے مگر عروج کی ادارت کا سلسلہ زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکا۔ واقعہ یہ ہے کہ ''عروج'' کے صفحہ اوّل پر مجید امجد کی نظم شائع ہوا کرتی تھی۔ ایک مرتبہ ان کی غیر حاضری میں کاتب نے اُن کے مسودات سے نظم ''قیصریت'' صفحہ اوّل پر شائع کر دی۔ اس نظم کا شائع ہونا تھا کہ سرکاری حلقوں میں ہلچل مچ گئی۔ ''عروج'' کے دفتر پر چھاپہ پڑا اور پولیس نے ریکارڈ قبضہ میں لے لیا۔ مجید امجد کے وارنٹ نکلے اور ایک عرصہ تک مقدمہ بازی رہی، بعد میں مصالحت کی صورت پیدا ہوئی اور کارروائی ختم

ہوئی (۳۱)۔ ہفت روزہ ''عروج'' کی ادارت سے الگ ہونے پر ان کی خدمات ڈسٹرکٹ بورڈ کے کلرک اسٹاف میں منتقل کر دی گئیں کیونکہ ''عروج'' اخبار ڈسٹرکٹ بورڈ کی طرف سے ہی شائع ہوتا تھا (۳۲)۔۱۹۴۴ء میں وہ ہیڈ کلرک بنے۔اس دوران سول سپلائز ڈیپارٹمنٹ کا قیام عمل میں آیا جس کا کام راشننگ بھی تھا۔ مجید امجد نے لاہور آ کر ٹیسٹ دیا اور اس میں کامیاب ٹھہرے (۳۳) اور سب انسپکٹر سول سپلائز کے طور پر گوجرہ ڈسٹرکٹ لائل پور (فیصل آباد) میں ۱۲ر اپریل ۱۹۴۴ء کو سرکاری ملازمت کا آغاز کیا (۳۴) اور چند سالوں میں اسسٹنٹ فوڈ کنٹرولر کے عہدہ پر فائز ہوئے۔ دورانِ ملازمت وہ گوجرہ، سمندری، تاندلیاں والا، جڑانوالہ، چیچہ وطنی، مظفر گڑھ، لیہ، منٹگمری، پاک پتن، اوکاڑہ، عارف والا، راولپنڈی، لاہور، شاہدرہ میں تعینات رہے مگر ان کی سرکاری ملازمت کا زیادہ عرصہ منٹگمری (ساہیوال) میں گزرا اور یہیں سے ۲۹ رجون ۱۹۷۲ء کو ریٹائر ہوئے (۳۵)۔دورانِ ملازمت انھیں بہت سے مشکل مراحل سے گزرنا پڑا۔اپنی ایمانداری کے سبب انھیں کئی مرتبہ تنزلی کا سامنا کرنا پڑا اور وہ اسسٹنٹ فوڈ کنٹرولر سے انسپکٹر بنا دیئے گئے مگر انھوں نے کبھی اس کے خلاف ردِعمل کا اظہار نہیں کیا۔ دورانِ ملازمت انھیں جن حالات سے دوچار ہونا پڑا۔اس حوالے سے یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ محکمہ فوڈ کے دفاتر سے مجید امجد کی پرسنل فائل دستیاب نہیں ہوسکی۔راقم کے علم میں آیا تھا کہ معروف شاعر شوکت ہاشمی نے ان فائلوں کو اپنے ذرائع سے حاصل کرلیا ہے۔اس بات کی تصدیق خود شوکت ہاشمی نے راقم سے ملاقات میں اس وقت کی جب شوکت ہاشمی ایس۔ایس۔پی سپیشل برانچ کے طور پر لاہور میں تعینات تھے۔مگر اس ملاقات کے کچھ عرصہ بعد ہی شوکت ہاشمی کا ایک کار حادثے میں انتقال ہوگیا۔

مجید امجد کی ذاتی زندگی بھی ناآسودگیوں اور ناکامیوں سے بھری ہوئی ہے۔ والدین میں علیحدگی کے بعد اُن کے ناکام ازدواجی تعلقات ان کی زندگی کے ایک اور کرب اور المیہ کو ظاہر کرتے ہیں۔ مجید امجد کی شادی ان کی مطلقہ خالہ خدیجہ بی بی کی بیٹی حمیدہ بیگم سے ۱۹۳۹ء میں ہوئی۔حمیدہ بیگم گورنمنٹ سکول جھنگ میں پرائمری کی مدرس تھیں (۳۶) مگر بدقسمتی سے یہ شادی ناکام ہوئی۔مزاج کے اختلاف کے باعث وہ جھنگ میں قیام پذیر تھیں جبکہ مجید امجد جھنگ سے باہر تھے۔اس حوالے سے نسیم اختر گل نے اپنے تحقیقی مقالہ میں اس کا نسبتاً تفصیلی ذکر کیا ہے:

''راقم السطور کو ان کی بیوی نے اپنے انٹرویو میں بتایا کہ وہ مجید امجد کی خالہ کی

لڑکی ہیں۔ شادی کی تقریب ۱۹۳۹ء میں سرانجام پائی، شادی ناکام رہی البتہ
ان کے دوست بتاتے ہیں کہ شادی کے بعد کچھ عرصہ تک مجید امجد اور ان کی بیگم
کی ازدواجی زندگی کم وبیش آسودہ رہی لیکن اس کے بعد اُن کی بیگم نے جھنگ
میں اقامت اختیار کر لی۔ اس عرصہ میں مجید امجد گاہے بگاہے ان سے ملنے
جھنگ چلے جاتے اور کبھی کبھی وہ ساہیوال آ جاتیں۔ ان کی بیگم کا نام حمیدہ تھا،
ہیڈمسٹریس ہائی سکول کے عہدے سے سبکدوش ہوئیں۔ ان کی بینائی زائل ہو
گئی، علاج کے باوجود ان کی بصارت بحال نہ ہو سکی، بالآخر ۱۸/اکتوبر ۱۹۷۶ء کو
وفات پائی۔" (۳۷)

اسی حوالے سے مجید امجد کے قریبی دوست شیر محمد شعری کی بیگم نے اپنے انٹرویو میں بتایا کہ مجید امجد اس شادی کو پسند نہیں کرتے تھے اور انھوں نے شادی کی تقریب میں بہ جبر و کراہ حصہ لیا۔ رخصتی کے بعد امجد اپنے گھر نہ گئے بلکہ ہمارے گھر آ گئے ان کو زبردستی پکڑ کر گھر بھیجا مگر وہ صبح سویرے پھر ہمارے گھر آ گئے۔ وہ اپنی بیوی سے ازدواجی تعلق نہ رکھتے تھے اور یہ دوری تاحیات برقرار رہی (۳۸)۔ مجید امجد کی ازدواجی زندگی کے حوالے سے تقریباً سبھی لکھنے والوں نے یہی نتیجہ نکالا ہے کہ ان کے اور ان کی بیگم کے مزاج کا فرق اس رشتے میں دوری کا سبب بنا مگر اس اختلاف کے باوجود مجید امجد نے انھیں طلاق دی اور نہ ہی دوسری شادی کی۔ وہ تمام عمر اپنی آمدنی کا معقول حصہ بطور خرچ انھیں بھیجتے رہے مگر اس نقطۂ نظر کے برعکس مجید امجد کے دوست اور معتقد صفدر سلیم سیال کا خیال ہے کہ:

"مجید امجد کی نجی زندگی کے بارے میں ناواقفیت کی بنا پر بہت سی بے سروپا اور
ناروا باتیں کہی گئی ہیں، ان کا ازالہ بے حد ضروری ہے، ایک تو کہا گیا کہ ان کے
اپنی اہلیہ کے ساتھ مراسم خوشگوار نہیں تھے۔ یہ سراسر بہتان ہے۔ حقیقت یہ ہے
کہ ان کی اہلیہ جے۔ وی معلمہ تھیں۔ مقامی گورنمنٹ گرلز ہائی سکول کے حصہ
پرائمری میں تعینات تھیں۔۔۔۔ لیکن اولاد سے محروم تھیں۔ جن کے مسلسل
اصرار کے باوجود مجید امجد دوسری شادی پر آمادہ نہیں ہوئے۔ ایک بار میرے
شدید اصرار پر انھوں نے کہا، صفدر صاحب (وہ مجھے اس نام سے بلاتے تھے)

آپ تو جانتے ہیں کہ میری ماں کے ساتھ کیا سلوک کیا گیا۔ میں وہ سلوک اپنی بیوی کے ساتھ کیسے جائز قرار دے سکتا ہوں۔۔۔۔ جہاں تک عرصہ ملازمت میں دونوں کے الگ رہنے کا معاملہ ہے، وہ سنگینیٔ حالات کا نتیجہ تھا، ان کی اہلیہ کا تحصیل کیڈر تھا انھیں اپنی تحصیل سے باہر تبدیل نہیں کیا جا سکتا تھا اور مجید امجد آئے دن تبادلوں کی زد میں رہتے تھے۔'' (۳۹)

جہاں تک دوسری شادی کا تعلق ہے تو مجید امجد کے دوستوں اور عزیزوں نے انھیں دوسری شادی پر آمادہ کرنے کی بھرپور کوششیں کیں مگر وہ دوسری شادی کرنے پر آمادہ نہیں ہوئے۔ دوسری شادی نہ کرنے کی کئی وجوہات ہوسکتی ہیں جو ممکن ہے نہایت ذاتی اور شخصی ہوں مگر اس کی طرف کسی مضمون میں واضح اشارہ نہیں ملتا۔ البتہ شیر محمد شعری کے حوالے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کے بار بار اصرار کے بعد مجید امجد نے جواب دیا تھا کہ میرے والد نے دوسری شادی کر کے کوئی گناہ تو نہیں کیا لیکن میں نے اس حرکت کو کبھی پسند نہیں کیا۔۔۔ میں حیران ہوں کہ آپ بھی وہ حرکت کرنے پر اکسا رہے ہیں جو مجھے اور میری والدہ کو ناپسند تھی۔'' (۴۰)

والدین کی علیحدگی، سوتیلے بھائیوں کا سلوک، ناکام ازدواجی تعلقات اور ان کے نتیجے میں جنم لینے والی تنہائی، احساس محرومی اور عدم تحفظ کا احساس ایسے محرکات تھے جنھوں نے مجید امجد کی شخصی نفسیات پر ایسا اثر ڈالا جو اِن کے لاشعور کا لازمی جزو بن کر رہ گیا۔ یہ تمام المیے ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ ممکن ہے رشتوں کا یہ ٹوٹتا سلسلہ اس ازدواجی تعلق کو ہمیشہ کے لیے ختم کرنے کی راہ میں حائل ہو جو صرف نام کی حد تک محدود تھا۔ بہر حال اسے کوئی بھی رنگ دے لیا جائے اس بات سے مفر ممکن نہیں کہ مجید امجد اور ان کی بیگم کے تعلقات کشیدہ تھے ہاں کبھی کبھار ملاقات یا خط و کتابت کا سلسلہ تاعمر قائم رہا۔ اس کشیدگی کی جو بھی وجہ ہو ان کے نام ان کی بیگم کے دستیاب خطوط سے کسی حد تک اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ زیادہ تر کھچاؤ خود مجید امجد کی طرف سے تھا۔ یکم جولائی ۱۹۵۴ء کے تحریر کردہ خط میں حمیدہ بیگم لکھتی ہیں کہ:

''آپ کا خیریت نامہ آپ کے والد کو دے دیا تھا۔ آپ نے ابھی تک لاہور کے کام کے متعلق کچھ نہیں لکھا۔ مجھے سالانہ ترقی کا سخت فکر ہے۔ جب والدہ مرحومہ انتقال فرمانے لگیں سوائے چند عورتوں کے کوئی نہ تھا۔۔۔ اس وقت میں

کہتی تھی کاش اس وقت امجد صاحب ہوتے۔۔۔اب سردیاں آ رہی ہیں اور
مجھے سخت فکر ہو رہا ہے کہ ہم دو انسان اس قدر لمبی راتیں کس طرح گزاریں
گے۔۔۔میری پریشانیوں کا دوسرا انسان اندازہ نہیں لگا سکتا۔۔۔جب آپ کا
تبادلہ ہوگا تو دیکھا جائے گا۔'' (۴۱)

اسی طرح ایک اور خط میں حمیدہ بیگم لکھتی ہیں کہ:

''دیگر عرض یہ ہے، آپ جب جھنگ میں آتے تو میری والدہ صاحبہ آپ کو
جھنگ میں تبادلے کے لیے تاکید کرتیں تو اس وقت آپ ناراض ہو کر یہ فرماتے
کہ میں کیا کروں، میرے اختیار سے باہر ہے۔۔۔اب آپ کو گھر کی طرف غور
کرنے کی ضرورت ہے۔ جہاں تک ہو سکے آپ مہربانی سے گھر میں تبادلہ کی
کوشش کرتے رہیں، اب والد صاحب کی صحت کمزور ہو رہی ہے، اب میں
اکیلی کیا کر سکتی ہوں۔۔۔'' (۴۲)

مندرجہ بالا خطوط سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ جھنگ واپس نہ آنے کا فیصلہ مجید امجد کر چکے تھے، یہی وجہ ہے کہ باوجود بااختیار دوست احباب ہونے کے انھوں نے ایسا کرنے سے احتراز کیا جو یقیناً ان کی دلی رنجش کا غماز ہے۔ اگر مجید امجد کے خطوط بھی دستیاب ہوتے تو صورتِ حال کا صحیح اندازہ لگایا جا سکتا تھا مگر موجود معلومات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جھنگ واپس نہ آنے کا فیصلہ مجید امجد کر چکے تھے اور یہ ان کی شخصیت کا ایک پہلو تھا کہ وہ جس سے ایک مرتبہ تعلق توڑ لیتے تھے پھر اس سے تعلق جوڑنا ناممکن ہو جاتا تھا اور یہی صورتِ حال ان کی ازدواجی زندگی میں بھی نظر آتی ہے۔ مندرجہ بالا خطوط ۱۹۵۴ء کے عرصہ میں لکھے گئے ہیں اور تقریباً ساری عمر حمیدہ بیگم نے اسی تنہائی اور اداسی میں گزار دی۔ یکم اگست ۱۹۶۹ء کے ایک خط میں وہ لکھتی ہیں کہ:

''میرا خرچ ۱۳۰ روپے ماہوار میں پورا نہیں ہو سکتا۔۔۔میں اس تنہائی میں جس
طرح گزر کر رہی ہوں مجھے ہی علم ہے۔۔۔'' (۴۳)

مجید امجد اگرچہ اپنی بیگم کی ضروریات کا خیال رکھتے اور انھیں ایک معقول رقم ہر ماہ بھجواتے تھے (۴۴) تاہم یہ حقیقت ہے کہ ان کی ازدواجی زندگی نا آسودگیوں اور تلخیوں کا مرقع تھی۔ حمیدہ بیگم نے ساری زندگی تنہا گزار دی اور جھنگ ہی میں ۸/اکتوبر ۱۹۷۶ء میں ان کا انتقال

ہو گیا۔(۴۵)

مجید امجد کی زندگی میں ایک بہت بڑا خلا اولاد کے نہ ہونے کا تھا۔ یہ ایک ایسی کمی تھی جس کا اظہار اُن کی شاعری میں بالواسطہ طور پر کئی مقامات پر ہوا ہے۔ مجید امجد کی شاعری میں ''بچہ'' ایک علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے اور یہی وہ رشتہ ہے جو مجید امجد کو قنوطی ہونے سے بچائے رکھتا ہے۔ اگرچہ ان کی اپنی کوئی اولاد نہ تھی مگر وہ بچوں سے بے پناہ محبت کرتے تھے۔ ان کے عزیز دوست شیر محمد شعری کی بیگم نے اپنے انٹرویو میں بچوں سے مجید امجد کی محبت کے ذاتی واقعات بیان کیے ہیں (۴۶)۔ ان کے قریبی دوست اس معاملے میں بہت فکرمند تھے اور انھیں اولاد کی خاطر دوسری شادی کا مشورہ دیتے رہتے تھے۔ اس حوالے سے ان کا ردِعمل بھی سامنے آتا تھا، شیر محمد شعری کے حوالے سے پروفیسر تقی الدین انجم نے اپنے ایک انٹرویو میں ایک واقعہ بیان کیا ہے کہ:

''مجید امجد کے یہاں اولاد نہ تھی۔ شعری صاحب اس معاملے میں بڑے متفکر رہتے تھے چونکہ وہ ان کے ہم مکتب (پرائمری سے انٹر تک) تھے، ان کو دوسری شادی کے لیے کہتے رہتے تاکہ ان کی نسل آگے بڑھے۔۔۔ جن دنوں بسلسلہ ملازمت لاہور میں تھے شعری صاحب بطور خاص لاہور گئے۔ شادی کی بات کی، وہی خاموشی۔ ایک رات بہت سمجھایا، کہنے لگے کہ صبح بات کریں گے۔ صبح ہوئی تو مقبرہ جہانگیر کی طرف گئے، وہاں فرمایا کہ یہ جہانگیر کا مقبرہ ہے، اس میں سینکڑوں حفاظ، بادشاہ کے لیے قرآن خوانی کیا کرتے تھے، کیا آج ایک مغل شہزادہ بھی جہانگیر کی اولاد سے ہے۔ جب بادشاہ بے نام ہو کر رہ جاتا ہے تو مجھ جیسا فقیر بے نام رہے تو کیا فرق پڑتا ہے۔'' (۴۷)

مجید امجد داخلیت پسند انسان تھے۔ وہ اپنی ذاتی زندگی کے معاملات کے بارے میں کبھی کسی سے بات نہیں کرتے تھے۔ یہاں تک کہ شدید بیماری کی حالت میں بھی انھوں نے کبھی کسی سے بات نہیں کی۔ آخری عمر میں جب ان کی پنشن بند ہو گئی اور نوبت فاقوں تک پہنچ گئی تب بھی انھوں نے کسی سے اس بات کا ذکر نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی ذاتی زندگی کے بارے میں زیادہ تر معلومات قیاسی ہیں البتہ ان کی زندگی کے دو ایک واقعات ایسے تھے جہاں انھوں نے خود ہی بالواسطہ کئی باتوں کا اظہار کر دیا ہے اور ان کے نہایت قریبی دوستوں نے اپنی تحریروں میں ان

کی طرف بعض واضح اشارے ضرور کیے ہیں۔ مثلاً مجید امجد کی زندگی میں عشق کے چند ایک تجربات کا ذکر ضمناً آیا ہے اگر چہ ان کی تفصیلات دستیاب نہیں مگر اس کے باوجود بعض اہم حوالے نظر انداز نہیں کیے جا سکتے۔ ان کی زندگی میں محبت کے پہلے تجربے کا بیان ان کے قریبی دوست شیر افضل جعفری نے کیا ہے۔ یہ ۱۹۳۵ء سے ۱۹۳۸ء کے دوران کا واقعہ ہے جب وہ ''عروج'' اخبار کے مدیر تھے۔ قیام جھنگ کے دوران اخبار ''عروج'' کی ادارت کے زمانے میں مجید امجد اور ان کے احباب اکثر دفتر میں محفل سجایا کرتے تھے۔ ان محفلوں میں علمی گفتگو، شعر و سخن، سرسنگیت اور روح انگور کا بول بالا ہوتا تھا۔ اُس دور میں مجید امجد اور ان کے احباب خوبصورت آواز و انداز کے لیے اکثر اوقات ''دیارِ حسن'' میں نکل جایا کرتے تھے۔ اس عہد میں ایک خورشید بیگم نامی مغنیہ کا خوب چرچا تھا، شیر افضل جعفری اپنے مضمون میں لکھتے ہیں کہ:

> ''فکری بیٹھکوں، علمی اکٹھوں، شعری چوکیوں کے ساتھ ساتھ راگ رس اور چناب رنگ کے پروگرام بھی چلتے رہے۔ خورشید نام کی ایک آتشیں مغنیہ کا چرچا ہوا، ذوقِ نظر کی تسکین کے لیے رقصاں و جولاں اس بازار میں جا پہنچے۔'' (۴۸)

آگے چل کر شیر افضل جعفری مضمون میں ایک دلچسپ انکشاف کرتے ہیں کہ:

> ''میں نے بیٹھک اٹھک کے لیے ایک الگ مکان کرائے پر لے رکھا تھا جہاں دن بھر سیاست چلتی تھی۔ ایک روز گرما گرم دوپہر کو مجید امجد معروف مغنیہ خورشید کو ساتھ لیے میری احباب گاہ میں اچانک آ گئے۔ یہ منظر دیکھ کر دل ہی دل میں شرمایا، گھبرایا اور سٹپٹایا لیکن ایسے نازک وقت میں ''جی آیاں نوں'' کہنے کے سوا کوئی چارہ نہ تھا۔ چھلی ڈیڑھ چھلی کی دیر خوش گپیاں ہوئیں اور وہ خورشید سمیت چلے گئے۔'' (۴۹)

اگر چہ یہ ایک معمولی سا واقعہ ہے مگر مجید امجد کی حد درجہ محتاط شخصیت کو سامنے رکھیں تو واقعہ کم اہمیت کا حامل نہیں ہے۔ دراصل وہ خورشید بیگم کی آواز کے ساتھ اس کی زلفوں کے بھی اسیر ہو گئے تھے۔ اس بات کی تصدیق شیر افضل جعفری کے فرزند باری عباس نے بھی دوران گفتگو کی ہے کہ خورشید بیگم اگر چہ طوائف تھی مگر اس کا مجید امجد کے ساتھ جذباتی تعلق رہا ہے اور وہ دوسروں کی نسبت ان کی طرف زیادہ متوجہ تھی (۵۰)۔ اسی طرح جھنگ کے بعض احباب کا خیال ہے کہ

مجید امجد اور خورشید بیگم شادی کرنا چاہتے تھے مگر بعض درپیش مشکلات کے سبب ایسا نہ ہو سکا۔(۵۱)
محبت کے تجربہ کے حوالے سے دو ایک واقعات ان کے دوسرے قریبی دوستوں نے بھی اپنے انٹرویوز میں بتائے ہیں مثلاً حسن رضا گردیزی اپنے انٹرویو میں کہتے ہیں کہ:

''مجید امجد ایک انتہائی صاحب کردار شخص ہونے کے ساتھ ساتھ حسن پسند اور حسن کا متلاشی تھا۔۔۔ وہ داستانِ محبت جو وزیر آغا نے بیان یا دریافت کی ہے حقیقت پر مبنی ہے مگر اس کا پہلا پیار ایک ہندو عورت سے ہوا جو اُس کے ہمسائے میں رہتی تھی۔ اس ہندو عورت کے گھر میں ایک درخت تھا۔ اس حوالے سے مجید امجد نے ۱۹۴۱ء میں ''سوکھا تنہا پتا'' کے عنوان سے ایک نظم لکھی۔ مجید امجد اس خاتون کو بہت چاہتے تھے۔''(۵۲)

دوسری طرف شیر محمد شعری کہتے ہیں کہ:

''ایک بار مجید امجد کو عشق کا خبط ہو گیا تھا۔ ایک قصاب کی خوبصورت لڑکی ہوا کرتی تھی۔ امجد صاحب اس کی گلی سے گزرا کرتے تھے۔ اس دوران ان کی نگاہیں اسے ڈھونڈا کرتیں۔ وہ لڑکی بھی کبھی کبھار اپنی نظریں ان پر ڈال لیا کرتی تھی۔ ان کے گھر کے سامنے بیری کا ایک درخت تھا۔ میونسپل کمیٹی نے اس درخت کی ایک شاخ پر لالٹین لٹکا رکھی تھی۔ امجد صاحب نے اسے 'چراغِ دیارِ حبیب' کہہ کر اپنی نظم یا غزل میں باندھا۔''(۵۳)

مندرجہ بالا واقعات مجید امجد کے نہایت قریبی دوستوں کے بیان کردہ ہیں۔ خصوصاً حسن رضا گردیزی اور شیر محمد شعری کے بیان کردہ واقعات میں کسی حد تک مماثلت پائی جاتی ہے عین ممکن ہے کہ یہ دونوں واقعات ایک ہی کردار سے متعلق ہوں کیونکہ ان واقعات سے منسوب نظمیں (گلی کا چراغ ۳؍فروری ۱۹۴۰ء اور سوکھا تنہا پتا ۱۴؍فروری ۱۹۴۱ء) تقریباً ایک ہی زمانے میں تسلسل سے لکھی گئی ہیں اور ان میں داخلی شہادت بھی ان کی مماثلت کو ظاہر کرتی ہے مگر اس کے باوجود ان واقعات کی تفصیل دستیاب نہیں ہے کیونکہ یہ تینوں حضرات انتقال کر چکے ہیں۔ اسی طرح مجید امجد کی ابتدائی شاعری (قیامِ جھنگ تقریباً ۱۹۴۴ء تک) کا بغور مطالعہ کیا جائے تو بہت سی نظمیں ایسی نظر آ جائیں گی جن میں عشق، معاملاتِ عشق اور عشقیہ واردات کا بیان نہایت واضح شکل میں کیا گیا ہے اور

خصوصاً نظموں کا مطالعہ اگر زمانی ترتیب کے ساتھ کیا جائے تو بیان کردہ واقعات کی تصدیق بھی ہو سکتی ہے۔ ان نظموں میں حسن (۱۹۳۵ء)، نووارد (۱۹۳۷ء)، جوانی کی کہانی (۱۹۳۷ء)، شرار (۱۹۳۷ء)، لمحات فانی (۱۹۳۸ء)، سربام (۱۹۳۸ء)، التماس (۱۹۳۸)، صبح نو (۱۹۳۸ء)، انقلاب (۱۹۳۹ء)، یہیں پہ رہنے دے صیاد آشیانہ مرا (۱۹۳۹ء)، صبح جدائی (۱۹۳۹ء)، گلی کا چراغ (۱۹۴۰ء)، رخصت (۱۹۴۰ء)، مسافر (۱۹۴۰ء)، سوکھا تنہا پتا (۱۹۴۱ء)، ملاقات (۱۹۴۱ء)، ساتھی (۱۹۴۲ء)، کون (۱۹۴۲ء) وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں وصال کے دلفریب لمحوں اور قربت کی دھیمی آنچ کا ذکر بھی ہے اور فراق کی سنگینی، کسک اور کرب کا تذکرہ بھی۔

اس ضمن میں مجید امجد کی زندگی کا سب سے اہم اور پراسرار واقعہ شالاط نام کی جرمن سیاح لڑکی کا ہے جو مختلف ممالک کی سیاحت کرتی ہوئی ہڑپہ پہنچی اور ساہیوال کے سٹیڈیم ہوٹل میں قیام کے دوران اس کی ملاقات مجید امجد سے ہوئی۔ مجید امجد کی زندگی میں شالاط سے ملاقات ایک اہم سنگ میل ثابت ہوئی۔ اس حوالے سے ان کے قریبی احباب میں مختلف آرا پائی جاتی ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ وہ شالاط سے متاثر ہوئے اور محبت کے ایک شدید جذبے کی لہر نے انھیں اندر تک بھگو دیا اور اسی اثر کے تحت انھوں نے بہت سی نظمیں تخلیق کیں۔ وزیر آغا کا خیال ہے کہ:

> ''مجید امجد کی اس داستانِ محبت کا آغاز ۱۹۵۸ء میں ہوتا ہے۔ غالباً ۱۹۵۸ء کے نویں مہینے میں۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے شالاط مشرقِ بعید کی سیاحت کے بعد وطن واپس جاتے ہوئے جب پاکستان پہنچی تو ہڑپہ کے کھنڈرات دیکھنے کے لیے بھی گئی۔ ان کھنڈرات میں تو وہ زندگی کی کوئی لہر دوڑا نہ سکی لیکن اسے کیا خبر تھی کہ ہڑپہ کے قریب ساہیوال میں ایک کھنڈر ایسا بھی تھا جو اس کی آواز کی پہلی ہی چہکار سے جاگ اٹھے گا اور اس کے پیرہن سے نکلنے والی مہک کی پہلی لپک سے شرابور ہو جائے گا۔۔۔ شالاط سے مجید امجد کی ملاقات کن حالات میں ہوئی اس کا علم کچھ نہیں لیکن اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک طوفانی ملاقات ہوگی۔ جسم سے کہیں زیادہ روح کی سطح پر۔'' (۵۴)

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں کہ:

> ''سو اصل صورتِ حال یہ نظر آتی ہے کہ ستمبر، اکتوبر (۱۹۵۸ء) کے اکٹھے دن اور

نومبر کے بائیس روز یعنی کل ترانوے دن اس نے شالاط کی معیت میں
گزارے۔ اس مختصر سے عرصہ میں اس پر یا دونوں پر کیا گزری اس کا علم شاید
مجید امجد کے کسی قریبی دوست کو ہو یا اگر شالاط کے خطوط مل جائیں تو اس پر
روشنی پڑے۔"(۵۵)

مگر دوسری طرف بعض لوگوں کا خیال ہے کہ شالاط سے مجید امجد کی ملاقات محض اتفاق تھا۔ اس مختصر ملاقات کو کسی صورت بھی محبت کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ پروفیسر قیوم صبا لکھتے ہیں کہ:

"۔۔۔شالاط ایک جرمن سیاح خاتون تھی، بس اتنا معلوم ہے کہ یہ دو چار دن
سٹیڈیم ہوٹل ساہیوال میں ٹھہری، امجد صاحب کی وہیں اس سے ملاقات
ہوئی۔"(۵۶)

اسی طرح جعفر شیرازی نے اپنے انٹرویو میں کہا کہ:

"۔۔۔شالاط صرف چند دن کے لیے سٹیڈیم ہوٹل میں ٹھہری تھی۔ مجید امجد نے
ایک آدھ بار اسے غیر ملکی سمجھ کر چائے پلا دی اور اپنی انمٹ نظموں کے لیے مواد
حاصل کر لیا، تو یہ ان کی ادبی تشنگی کا تقاضا تھا۔ ہم نے شالاط کو دیکھا ہے۔ ایسے
غیر ملکی، اجنبی لوگ نہایت مضبوط حواس کے مالک ہوتے ہیں۔ یہ حسین، جوان
اور باشعور لڑکی کئی عظیم لوگوں کے درمیان سے گزر کر آ رہی تھی۔ یہ بات مجید امجد کو
بھی معلوم تھی۔۔۔ نجانے لوگ اس بات کو بتنگڑ کیوں بنا لیتے ہیں۔"(۵۷)

مندرجہ بالا اقتباسات سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ مجید امجد اور شالاط کے تعلق کے حوالے سے کتنی مختلف آرا پائی جاتی ہیں۔ مگر ان کی نظموں کی داخلی شہادت سے تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وہ شالاط سے بے پناہ متاثر تھے اور نہ صرف متاثر تھے بلکہ وہ اپنی سطح پر محبت کی اس آگ میں جل رہے تھے جو ایک عرصہ ہوا ان کے اندر بجھ چکی تھی۔ اس ضمن میں ان کی نظمیں کوئٹے تک، میونخ، افسانے، ریلوے اسٹیشن پر، ہڑپے کا ایک کتبہ، ایک فوٹو اور غزل "قاصدِ مست گام، موجِ صبا" قابل ذکر ہے جس میں انھوں نے برف کی علامت کے ذریعے شالاط کو یاد کیا ہے جبکہ نظم میونخ میں تو انھوں نے شالاط کا نام پہلی اور آخری بار لکھا بھی ہے(۵۸) مگر ڈاکٹر وزیر آغا کی اس رائے سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ شالاط نے تین ماہ ساہیوال میں گزارے تھے۔ اس ضمن میں کوئی داخلی

اور خارجی شہادت اس رائے کی تصدیق نہیں کرتی بلکہ مجید امجد کے دیگر احباب (حاجی بشیر احمد بشیر، ڈاکٹر محمد امین اور صفدر سلیم سیال وغیرہ) نے بھی شالاط کی مدتِ قیام چند روز ہی بتائی ہے۔ البتہ یہ بات درست ہے کہ مجید امجد شالاط کو چھوڑنے کوئٹہ تک گئے تھے۔ یہ یقیناً محبت میں سرشاری کا وہ جذبہ تھا جو انھیں رقصاں جولاں کوئٹہ تک لے گیا تھا۔ کلیاتِ مجید امجد کے صفحہ ۳۱۵ پر نظم ''کوئٹے تک'' اسی سفر کی یادگار ہے۔ ڈاکٹر محمد امین نے اس سفر کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

''۔۔۔اس جرمن خاتون سے گہرا دلی لگاؤ پیدا ہو گیا تھا۔ مجید امجد اسے رخصت کرنے کے لیے کوئٹہ تک گئے۔ چوڑیوں کا تحفہ لے گئے لیکن تحفہ دینے کی جرأت نہیں ہوئی اور چوڑیاں واپس لے آئے۔'' (۵۹)

شالاط کے جرمنی چلے جانے کے بعد کافی عرصہ تک شالاط سے خط و کتابت کا سلسلہ جاری رہا۔ شالاط نے انھیں کئی خط لکھے اور اپنی تصاویر بھی بھیجیں مگر بدقسمتی سے وہ خط اب دستیاب نہیں ہیں۔ مجید امجد کی وفات کے بعد جب ان کے کمرے سے ان کی دستاویزات کو اکٹھا کیا گیا تو شالاط کے خطوط اور تصاویر کا تھیلا بھی اس کے ساتھ تھا۔ اس تھیلے کو دیگر مسودات کے ساتھ گٹھڑی میں باندھ کر جاوید قریشی (اس وقت کے ڈپٹی کمشنر، ساہیوال) کے حوالے کیا گیا۔ انھوں نے اسے یونائیٹڈ بنک کے لاکر میں رکھوایا۔ کچھ عرصہ بعد ایک کمیٹی تشکیل دی گئی جس نے تمام مسودات کو ترتیب دیا اور ۱۹۷۶ء میں مجید امجد کا مجموعہ ''شب رفتہ کے بعد'' مرتب کیا۔ یہ تمام مسودات جاوید قریشی نے عبدالرشید کے حوالے کیے تھے جو ''شب رفتہ کے بعد'' کے مرتب تھے اور مسودات کی فہرست میں انھوں نے شالاط کے خطوط اور تصاویر کا ذکر بھی کیا ہے مگر کتاب مرتب ہونے کے بعد یہ مسودات جب مختلف ہاتھوں سے ہوتے ہوئے ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کے پاس پہنچے تو ان میں دیگر چند مسودات کے ساتھ شالاط کے خطوط اور تصاویر والا تھیلا بھی غائب تھا۔ یوں وہ پراسرار کہانی جو شالاط کے خطوط سے واضح ہو سکتی تھی اسرار ہی میں رہی۔ (۶۰)

مجید امجد کے مسودات، شالاط کے خطوط اور تصاویر کے بارے میں تو یہی اصحاب کوئی راز فاش کر سکتے ہیں مگر ایک بات واضح ہے کہ شالاط اور مجید امجد میں تادیر خط کتابت کا سلسلہ جاری رہا۔ بہرحال اس ضمن میں راقم کو شالاط کے ایک خط کا عکس ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا سے دستیاب ہوا ہے جو ان کے پاس محفوظ ہے۔ یہاں ایک قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ خواجہ محمد زکریا نے ہمیشہ اپنی

تحریروں میں اور اپنے دوستوں سے (۶۱) اس بات کا بارہا ذکر کیا ہے کہ انھیں مجید امجد کے مسودات سے شالاط کا کوئی خط نہیں ملا۔ نیز ڈاکٹر صاحب نے اپنے ایک مضمون میں نہایت واضح الفاظ میں لکھا ہے کہ افتخار جالب کے پاس شالاط کے خطوط موجود ہیں (۶۲) مگر یہ علم نہیں ہو سکا کہ وہ خطوط افتخار جالب کے پاس کس طرح پہنچے۔

شالاط نے مجید امجد کے نام مذکورہ بالا خط ۲۷ دسمبر ۱۹۵۸ء کو اس وقت تحریر کیا جب وہ مختلف ممالک کی سیاحت کے بعد واپس جرمنی پہنچی تھی۔ خط مندرجہ ذیل ہے:

"Dear Majid,

On the 22 of December I finally reached Munich, after over 4 months of travelling. I was just in time for Christmas. It`s wonderful to be back home, but I enjoy remebering the exciting foreign countries I visited and all the lovely people I met. I hope all is well with you. I want to take this opportunity to express my sincere good wishes for the coming new year. I would be happy to hear from you some time. Please give my regards to Mr. Jogi and all your friends.

yours

Charlotte. S." (۶۳)

اس خط کے مطالعہ سے یہ بات تو واضح ہوتی ہے کہ ساہیوال میں شالاط نے جو دن گزارے وہ نہایت خوشگوار اور یادگار تھے اور غالباً جرمنی پہنچنے کے بعد یہ پہلا خط تھا جو شالاط نے تحریر کیا تھا۔ اگر چہ یہ خط محض جرمنی پہنچنے کی اطلاع پر مبنی ہے اور اس خط سے تو کوئی خاص بات مترشح نہیں ہوتی مگر ممکن ہے کہ بعد میں لکھے گئے خطوط اور ارسال کی گئی تصاویر سے کسی داخلی جذبے کی طرف اشارہ مل جائے۔ مگر مجید امجد کے حوالے سے یہ بات بہر حال کہی جا سکتی ہے کہ وہ

ذہنی، قلبی اور روحانی سطح پر شالاط اور اس کی شخصیت سے شدید متاثر ہوئے تھے اور جو جذبات ایک عرصہ سے ٹھنڈے پڑ چکے تھے ان میں ایک تلاطم برپا ہو گیا تھا۔ شالاط کا ساہیوال قیام، پھر اس کی روانگی اور مجید امجد کا کوئٹہ تک جانا اور پھر بعد میں شالاط کے خط کا انتظار ایسی علامتیں ہیں جو ان کی شاعری میں شالاط کے ساتھ ان کی گہری جذباتی وابستگی کی واضح دلیل ہیں۔ اس ضمن میں راقم کے پاس مجید امجد کے جو مسودات ہیں ان میں ایک خط اشرف گوہر گوریجہ کا ہے جو انھوں نے لائل پور (فیصل آباد) سے دسمبر ۱۹۵۸ء کو مجید امجد کے نام لکھا تھا۔ اس خط کے ایک اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ شاید ساہیوال کو خیر باد کہنے کا سوچ رہے تھے۔ ممکن ہے وہ شالاط کے دیس جانے کا سوچ رہے ہوں یا شالاط کے چلے جانے کے بعد ان کا یہ جذباتی ردِعمل ہو (۶۴) بہر حال شالاط اور اس کے حوالے سے بنائے گئے تلازمات ان کے یہاں بھرپور داخلی تجربے کے طور پر ابھرتے ہیں اور یہ تاثر ایسا تھا جو اِن کی شاعری کے آخری دور تک ایک علامتی دائرہ کار میں نظر آتا ہے۔
ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے مضمون ''مجید امجد کی داستانِ محبت'' میں بجا طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ:

> ''دلچسپ بات یہ ہے کہ شالاط جو کبھی سفید گوشت کی بوٹی تھی، پہلے ایک برف ملک کی علامت بنی پھر لفظ ''برف'' میں منتقل ہوئی اور آخر آخر میں برف کے وصف یعنی ''ٹھنڈک'' میں مجسم ہو گئی اور یہ ''ٹھنڈک'' مجید امجد کی نظموں میں ایک رو کی طرح سرایت کرتی چلی گئی۔'' (۶۵)

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے تاریخی ترتیب سے جو کلیاتِ مجید امجد مرتب کیا ہے اس کے تاریخ وار مطالعہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ نومبر ۱۹۵۸ء اور اس کے بعد کی نظموں میں شالاط اور اس سے متعلق تلازمات ایک خاص تواتر کے ساتھ وارد ہوتے ہیں اور اس پوری کہانی کو بیان کر جاتے ہیں جو اسرار کا لبادہ اوڑھے ہوئے ہے اور جس کے بارے میں مجید امجد نے کہا تھا کہ کون سمجھے گا اس پہیلی کو، اور ان کی شاعری ہی وہ داخلی شہادتیں فراہم کر رہی ہے جو اس پہیلی کی گرہیں کھولنے میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ اس حوالے سے چند مصرعے ملاحظہ ہوں:

ان وادیوں میں برف کے چھینٹوں کے ساتھ ساتھ
ہر سو شرر برس گئے ، میں ڈھونڈتا پھرا

(کوئٹے تک، کلیاتِ مجید امجد، ص: ۳۱۵)

قاصدِ مست گام، موجِ صبا
کوئی رمزِ خرام ، موجِ صبا
وادیِ برف کا کوئی سندیس
میرے اشکوں کے نام ، موجِ صبا

(غزل، ص ۳۱۶)

ماں کے چہرے کی ہر عمیق شکن
ایک جوان مسکراہٹ کے
دل نشیں زاویوں میں ڈھلتی ہے
میری شالاط ، اے میری شالاط
اے میں قرباں ، تم آ گئیں ، بیٹی

فاصلوں کی کمند سے آزاد
میرا دل ہے کہ شہرِ میونخ ہے
چار سو ، جس طرف کوئی دیکھے
برف گرتی ہے ، ساز بجتے ہیں

(میونخ، ص ۳۱۸، ۳۲۰)

برف انبار دیاروں کے کس پھول کا دھیان۔ پر جلی تتلی کی اڑان

(افسانے، ص ۳۲۵)

یہ کس حسیں دیار کی ٹھنڈی ہوا چلی
ہر موجۂ خیال پہ صد ہا شکن پڑے

(غزل، ص ۳۳۱)

زباں پر نہ لا نامِ شیریں کے حرف
کہاں تیرے شعلے کہاں شہرِ برف

(کیلنڈر کی تصویر، ص ۳۴۰)

یہیں پہ دفن ہے ، وہ روح جس کی دھیمی آگ
کبھی جو ڈھل بھی سکی تو ڈھلی بہ قالب حرف
پہن کے جامۂ برف

(صدا بھی، مرگِ صدا،ص ۳۵۲)

برگ و بر، بام و در پر، برف --- برف ---
ایک نگری ، برف --- برف ---

(ہیولی، ص ۳۵۸)

ان مثالوں میں برف کے چھینٹے، قاصدِ مست گام، وادی برف کا سندیس، دل کا شہرِ میونخ بننا، برف انبار دیار، ٹھنڈے دیار کی ہوا، شہر برف، قالبِ حرف کا جامۂ برف پہننا، ایک نگری کا برف برف ہونا وغیرہ ایسی واضح علامتیں اور تلازمات ہیں جو شالاط کے حوالے سے ان کے جذباتی لگاؤ کی غمازی کرتے ہیں اور صرف یہی نہیں اس کے بعد کی بے شمار نظموں میں یہ علامت دیگر فنی تلازمات کے ساتھ ظہور پذیر ہوتی ہے اور ان کی زندگی کے اس جذباتی دور کا عکس دکھاتی ہے۔ شالاط کو یاد رکھنے کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے ماموں زاد ایزد بخش کی بیٹی کا نام بھی شالاط ہی رکھا تھا۔ (٦٦)

مجید امجد اگر چہ بہت سے شہروں میں تعینات رہے مگر منٹگمری (ساہیوال) ان کے مزاج اور اندازِ زندگی کے قریب ہونے کے سبب انھیں راس آ گیا۔ اپنے تاریخی، تہذیبی اور نیم شہری، نیم دیہاتی مزاج کے سبب ساہیوال انھیں بے حد پسند تھا اور یہیں سے وہ ۲۹/جون ۱۹۷۲ء کو سرکاری ملازمت سے ریٹائر ہوئے۔ اپنے مزاج اور رویوں کے اعتبار سے مجید امجد ایک درویش صفت انسان تھے۔ محکمہ خوراک میں اسسٹنٹ فوڈ کنٹرولر ہونے کے باوجود انھوں نے کسی قسم کا ناجائز فائدہ نہیں اٹھایا۔ ریٹائرمنٹ کے بعد ان کا کل سرمایہ دو کمروں کا کوارٹر، چند کتابیں اور دیگر مسودات تھے۔ انھوں نے ریٹائرمنٹ کے بعد کا عرصہ نہایت تنگ دستی اور عسرت میں گزارا۔ ریٹائرمنٹ کے بعد سے لے کر وفات کے ایک ماہ پہلے تک انھیں پنشن نہ مل سکی تھی۔ البتہ وفاقی حکومت نے ان کی وفات سے دو ماہ قبل ان کی خدمات کے اعتراف میں پانچ سو روپے ماہوار وظیفہ کی منظوری دی تھی (٦٧) مگر اس کے باوجود نوبت فاقہ کشی تک آ گئی تھی۔ لیکن طبیعت کی

خودداری ایسی تھی کہ کسی دوست سے اپنی حالت بیان نہیں کرتے تھے (۶۸) اور اس تنگ دستی کے عالم میں بھی وہ اپنے دوست احباب کی خدمت عمدہ پھلوں، اعلیٰ سگریٹوں اور چائے سے کرتے اور چائے کا بل پیش کرنے کی خواہش رکھنے والوں سے خفگی کا اظہار کرتے تھے (۶۹)۔ اس کے علاوہ ان کے خاندان میں ٹی بی جیسا موذی مرض بھی تھا، مجید امجد کے ماموں زاد اختر اس کے مریض تھے (۷۰) اس کے اثرات مجید امجد پر بھی تھے جس کی وجہ سے ان کے پھیپھڑے متاثر ہوئے تھے اس کے علاوہ کونین کے مسلسل استعمال نے ان کی بینائی بہت کمزور کر دی تھی، انھیں رات کو بہت کم نظر آتا تھا۔ (۷۱) غربت، عسرت اور بیماری کے سبب ان کی صحت روز بروز خراب ہوتی چلی گئی اور وہ محض ہڈیوں کا ڈھانچہ بن کر رہ گئے تھے۔ خالد طورؔ اپنے مضمون میں لکھتے ہیں کہ ''مجید امجد کی وفات سے ایک ماہ پہلے ان سے آخری بار ملا تھا، مجید امجد کی حالت دگرگوں تھی۔ جسم ہر بات پر کانپ اٹھتا تھا، آواز لڑکھڑا جاتی تھی، ہونٹوں کے کنارے کھر درے تھے اور لعابِ دہن میں سرخی نمایاں تھی۔'' (۷۲) تقریباً اسی طرح کی صورتِ حال کا نقشہ شیر افضل جعفری نے کھینچا ہے کہ آخری بار وہ ایک مقدمہ کی پیروی کے سلسلہ میں بادل ناخواستہ جھنگ گئے۔ آٹھ دس دن تک بے چھاؤں راہوں پر ظالم دھوپ میں پیدل چلتے رہنے کے باعث تکلیف بڑھ گئی۔۔۔ انھیں یقین تھا کہ موت کا دن ہفتہ ڈیڑھ ہفتہ کی دوری پر رہ گیا ہے۔'' (۷۳) اِس ضمن میں سب سے اہم واقعہ ڈاکٹر محمد امین بیان کرتے ہیں جو وفات سے ایک روز قبل ان کے گھر گئے تھے۔ بقول ڈاکٹر محمد امین:

> ''جمعہ کے روز چھ بجے شام میں پھر ان کی عیادت کے لیے گیا۔ کیا دیکھا ان کے کمرے کا دروازہ اور کھڑکیاں بند تھیں۔ کمرے میں اندھیرا تھا اور چھڑکاؤ کیا ہوا پانی دروازے سے باہر بہہ رہا تھا، مجھے خیال آیا شاید امجد صاحب ڈاکٹر کے یہاں گئے ہوں، میں نے دروازے سے کان لگائے تو آہستہ آہستہ پنکھا چلنے کی آواز سنائی دی۔ خاکم بدہن مجھے شک سا گزرا۔ میں نے جرأت کر کے دروازہ کھٹکھٹایا۔ اندر سے آواز آئی کون؟ میں مولانا امین ہوں۔ ٹھہرو میں دروازہ کھولنے کی کوشش کرتا ہوں۔ تھوڑی دیر کے بعد پھر ایک نحیف سی آواز آئی۔ مولانا صاحب میں دروازہ نہیں کھول سکتا، میری آواز سنتے ہو، میں کانپ اٹھا۔۔۔ دوسرے روز شام میں اور مراتب اختر سٹیڈیم ہوٹل کی طرف جا رہے

تھے، میں انھیں رات کا واقعہ سنا رہا تھا کہ اچانک ہمیں خبر ملی کہ امجد صاحب
وفات پا گئے ہیں۔" (۷۴)

یوں طویل علالت، عسرت اور مسلسل بیماری کے بعد مجید امجد ۱۱ رمئی ۱۹۷۴ء کو انتقال کر گئے ان کے انتقال کی مختصر سی خبر قومی اخبار میں شائع ہوئی۔ وفات کے بعد ان کی میت کو اس وقت کے ڈپٹی کمشنر جاوید قریشی نے اپنی نگرانی میں بذریعہ ٹرک جھنگ روانہ کر دیا۔ اس واقعہ کے بارے میں جاوید قریشی کہتے ہیں کہ

"وفات کے بعد فوری طور پر یہ مسئلہ اٹھا کہ انھیں دفن کہاں کیا جائے۔۔۔ باہمی صلاح و مشورے کے بعد یہی طے پایا کہ میت کو جھنگ بھجوا دیا جائے۔۔۔ سٹیڈیم ہوٹل کے باباجوگی نے ایک ٹرک کا بندوبست کر دیا۔۔۔ یہ ٹرک جس میں امجد صاحب کی میت کو ساہیوال اور جھنگ کے درمیان آخری سفر کرنا تھا گندگی اور غلاظت سے پاک نہ تھا۔۔۔ چنانچہ میں نے ٹرک کو دھلوایا اور برف کی سلیں رکھوا کے ٹرک کو مجید امجد کی میت لے جانے کے لیے تیار کروایا۔۔۔ پندرہ بیس افراد نے جن میں ایک بھی مجید امجد کا دوست نہ تھا مجید امجد کو خدا حافظ کہا اور ٹرک ان کے دیرینہ ملازم کی نگرانی میں جھنگ کے لیے روانہ کر دیا گیا۔" (۷۵)

تقریباً یہی صورتِ حال جھنگ میں تھی اگرچہ مجید امجد کی وفات کی خبر وہاں پہنچ چکی تھی مگر ان کے اقربا اور دوستوں کو ملا کر پچیس تیس افراد وہاں موجود تھے۔ ۱۲ رمئی ۱۹۷۴ء کو ان کا جنازہ اٹھایا گیا۔ جنازے کے ساتھ جھنگ کے گنتی کے پانچ چھ شعرا سمیت پچیس تیس افراد قبرستان تک پہنچے (۷۶) اور انھیں ۱۲ رمئی ۱۹۷۴ء کو جھنگ کے مغرب میں واقع فتح شاہ کے قبرستان میں سپردِ خاک کر دیا گیا۔ (۷۷)

میں جا رہا ہوں زرفشاں پوشاک میں لپٹا ہوا
زرفشاں پوشاک کے نیچے دلِ حسرت نصیب
اک شرر، پیراہنِ خاشاک میں لپٹا ہوا

(ایک پُر نشاط جلوس کے ساتھ۔ ص ۱۷۸)

— (۲) —

ویسے تو کسی بھی تخلیق کار کے تخلیقی مظاہر ہی اس کی شخصیت و مزاج کے داخلی و خارجی عوامل کی دریافت اور تعین کا سب سے موثر ذریعہ ہیں مگر عہدِ جدید میں مختلف علوم (خصوصاً نفسیات اور اس کی مختلف شاخیں، جدید تنقیدی نظریات اور مختلف سائنسی علوم وغیرہ) کی ترقی اور ترویج نے تخلیق کو دیکھنے اور پرکھنے کے لیے کئی زاویہ ہائے نظر اخذ کر لیے ہیں، اب تخلیق محض الفاظ کا ایک اعلیٰ ترتیب یافتہ مجموعہ نہیں بلکہ زندگی اور اس کے مظاہر کا ایک ایسا پیچیدہ اظہار ہے جس کے پس منظر میں تاریخی، تہذیبی، سماجی، لسانی اور نفسیاتی عوامل کبھی انفرادی سطح پر اور کبھی اپنی یک جائی کے ساتھ ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ آج اگر چہ جدید تنقید (ساختیات، پس ساختیات، ردِ تشکیل) کسی بھی قسم کے نظریے، نقطۂ نظر، تشکیلِ شخصیت اور مروجہ روایت کو ماننے اور اختیار کرنے کو تیار نہیں مگر اس کے باوجود تخلیق، تخلیق کار اور تخلیقی عمل کی تثلیث کی معنویت آج بھی نہ صرف محسوس کی جاتی ہے بلکہ اس سے خاطر خواہ نتائج بھی اخذ کیے جاتے ہیں۔ آج بھی ادب میں یہ سوالات کہ ادب کیسے تخلیق ہوتا ہے؟ ایک فن کار ذہن کس طرح کام کرتا ہے؟ قوتِ متخیلہ کن کن خارجی و داخلی عوامل سے متاثر ہو کر فن کی شکل میں جلوہ افروز ہوتی ہے وغیرہ (۷۸) ایسے ہیں جو اپنی معنی خیزی اور پراسراریت کے باوصف تازہ دکھائی دیتے ہیں۔ یوں اس اندازِ نظر کے لیے ایک تخلیق کے شخصی پس منظر اور تخلیقی رجحانات کی طرف دیکھنا ضروری ٹھہرتا ہے۔

مجید امجد کی شخصیت کے داخلی و خارجی عوامل کو متعین کرنے کے لیے ان کے اردگرد کے ماحول کا خاکہ کھینچنا بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ ان کی ذاتی زندگی اور گھریلو حالات (جو سوانح کی ذیل میں اوپر بیان کیے جا چکے ہیں) اس ضمن میں نہایت اہمیت کے حامل ہیں۔ اس کے علاوہ ان کا وہ معروض جو اُن کی شخصیت کی تعمیر میں رچ بس گیا ہے یعنی اس دور کا جھنگ، خصوصی مطالعہ کا مستحق ہے۔ مجید امجد کا اپنی جنم بھومی سے Love Hate کا ایک ایسا رشتہ استوار رہا جو اُن کی ابتدائی زندگی سے ان کے آخری ایام تک ان کی شخصیت اور شاعری میں کبھی واضح اور کبھی بین السطور دکھائی دے گا۔ اس رشتے کی نفسیاتی توجیہہ اور فلسفیانہ تشریح (وجودی فکر کی روشنی میں) بھی کی جا سکتی ہے (۷۹) مگر یہاں اسے مجید امجد کی شخصیت کے تعمیری عنصر کے طور پر دیکھنا مقصود ہے۔ اس رشتے کا اظہار مجید امجد کی ابتدائی نظموں میں ہوتا ہے۔ ایک نظم ''جھنگ'' (۱۸؍اکتوبر

۱۹۳۷ء) میں کہتے ہیں:

یہ خاک داں جو ہیولا ہے ظلمتستاں کا
یہ سرزمیں جو ہے نقشہ جہیم سوزاں کا
یہ تنگ وتیرہ و بے رنگ و بو دیارِ مہیب
یہ طرفہ شہر عجیب و غریب و خفتہ نصیب
یہاں ارادہ و ہمت کی وسعتیں محدود
یہاں عروج و ترقی کے راستے محدود
یہاں نہ پرورشِ شوق علم کے امکاں
یہاں نہ تربیتِ ذوقِ شعر کے ساماں

آخری شعر کچھ یوں ہے:

کبھی سے پاپ کی بھٹی میں سڑ رہا ہوں میں
ندیم جھنگ سے اب تنگ آ گیا ہوں میں

(جھنگ:ص۵۸)

ابتدائی ایام میں جھنگ سے یہی شدید اکتاہٹ آخری عمر تک آتے آتے ایک ایسی وارفتگی میں بدل جاتی ہے جو جھنگ ہی کی عطا کردہ ہے(۸۰) اور اگر غور کریں تو مجید امجد کی شاعری اور مزاج میں جھنگ کے جغرافیائی ماحول، اس کے موسموں، فصلوں، گیتوں، گلیوں، بازاروں، نیم روشن راستوں، ویران سڑکوں، خوف ناک ٹیلوں اور انھی کے تلازمات یعنی منڈیروں، دواروں، گلیوں اور موڑوں کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔(۸۱) جھنگ کی تہذیبی فضا نے مجید امجد کی شخصیت کے فکری ارتقا میں نہایت اہم کردار ادا کیا۔ انھوں نے جھنگ رنگ کے رسیلے پن اور وارفتگی کو اپنے پورے شعور سے نہ صرف جذب کیا بلکہ اس رنگ کی جھلک ان کے کلام میں بھی نمایاں ہے۔ مجید امجد نے شاعری کے لیے جو ذخیرۂ الفاظ استعمال کیا ہے اس میں جھنگ رنگ سے اخذ وقبول کے شواہد مل جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ مزاج اور کلام میں جس صوفیانہ لہجے اور رویے کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ اس کے پس پردہ بھی وہی لوک اور رومانوی داستانیں کارفرما ہیں جن کی جڑیں تہذیب وثقافت اور تصوف کی مقامی روایات سے جاملتی ہیں اور جھنگ کے بعد

اگر انھوں نے ساہیوال جیسے نیم شہری اور نیم دیہاتی علاقے کو چنا ہے تو یہ چناؤ بھی معنی خیز ہے۔ اس کے علاوہ اس عہد میں دنیا جس عظیم سیاسی، اقتصادی اور جنگی بحران سے گزر رہی تھی وہ سب کے علم میں ہے۔ خاص طور پر اس عہد کا ہندوستان ایک نئے عہد میں داخلے کے لیے بیداری کے مراحل میں تھا۔ احساسِ غلامی، نوآبادیاتی اور طبقاتی ذہنیت کے مسائل اور ان کا شعور، سیاسی کش مکش اور معاشی بدحالی ایسے عوامل تھے جنھوں نے اس عہد کی نسل کی نفسیات اور ان کے رویوں کو بنانے میں اہم کردار ادا کیا تھا۔

یہ وہ دائرے ہیں جن میں مجید امجد کی شخصیت پروان چڑھتی اور ان کا مزاج متعین ہوتا ہے۔ انفرادی طور پر ان کی شخصیت کے ظاہری خدوخال، زندگی کے بارے میں ان کے رویوں، لوگوں سے ان کے تعلقات، ان کے ادبی ماحول اور عادات و خصائل کے خارجی مظاہر کو مدنظر رکھیں تو ایک ایسے شخص کا تصور ابھرتا ہے کہ جس کی زندگی بظاہر بے شمار الجھنوں اور پریشانیوں سے ماورا، نہایت سادہ اور سیدھی ہے۔ جس کی زندگی میں کوئی بڑا ہیجان، حیرت انگیز تغیر بھی نہیں اور بعض تخلیق کاروں کی طرح روایات کو تہس نہس کرنے کا رویہ بھی نہیں ملتا بلکہ ایک سطح پر وہ سماجی اور معاشرتی رشتوں، روایات اور رویوں کو نہ صرف قبول کرتے ہیں بلکہ ان کی پاسداری بھی کرتے ہیں، یوں ایک ایسا شخص ہمارے سامنے آتا ہے جو اپنی ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں (جو خالصاً داخلی ہیں) کے باوجود نہایت منظم اور سنبھل کر چلنے والا ہو، جو اپنی ذات سے متعلق باتوں کو موضوعِ گفتگو بنانے کے بارے میں ازحد محتاط ہو۔ نتیجے کے طور پر مجید امجد ایک پراسرار شخصیت کے حامل کے طور پر ابھرتے ہیں۔ انھوں نے جس ڈھب پر زندگی گزاری اور جس سادگی سے روز و شب بسر کیے وہ لوگوں کے سامنے ہونے کے باوجود ان کی نظروں سے اوجھل رہے۔

اس سارے پس منظر میں مجید امجد کی جو ظاہری شخصیت پہلی نظر میں سامنے آتی ہے اس حوالے سے ان کے نہایت قریبی دوست تقی الدین انجم کہتے ہیں کہ

> ''نکلتے ہوئے قد کے، بہت چھریرے بدن کے انسان تھے۔ ان کی ناک ستواں اور خوب صورت، پیشانی کشادہ تھی۔ جوانی میں سر پر اچھے خاصے بال ہوں گے مگر آخری عمر میں بہت کم رہ گئے۔ ان کے ہاتھ کی انگلیاں مخروطی اور بہت لمبی تھیں اور ہاتھ بہت ملائم تھے۔ جب میں نے انھیں دیکھا تو رنگ کھلتا ہوا

تھا لیکن ہم انھیں گورا چٹا آدمی نہیں کہہ سکتے۔ عینک ہمیشہ استعمال کرتے ہوئے دیکھا اور نارچ بھی۔۔۔۔ ہمیشہ ان کو موسم سرما میں گرم کوٹ اور پتلون کے ساتھ دیکھا۔ موسم گرما میں قمیض، بشرٹ، پتلون عموماً خاکی رنگ کی۔ میں نے کبھی ان کو شلوار پہنے نہیں دیکھا، خوش پوش تھے لیکن فیشن کے ساتھ اپنے لباس میں تبدیلی نہیں کرتے تھے۔ گفتگو خندہ پیشانی سے فرماتے، قہقہہ نہیں لگاتے تھے۔'' (۸۲)

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا اسی حوالے سے لکھتے ہیں:

''مجید امجد نہ تو خوش شکل تھے اور نہ ہی خوش گفتار۔ موٹے موٹے شیشوں کی عینک لگاتے تھے۔ رات کو انھیں بہت کم دکھائی دیتا تھا۔'' (۸۳)

زندگی کے آخری ایام میں پنشن نہ ملنے کے سبب انھیں جس تنگ دستی اور عسرت کا سامنا تھا۔ اس کی وجہ سے بقول ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا ان کے پاس کوئی کام کا کپڑا نہیں رہا تھا۔ شدید سردی میں ایک بوسیدہ کوٹ اور ایک ٹھنڈی پتلون ان کا لباس تھا (۸۴)۔ اس کے برعکس مجید امجد کے دیرینہ دوست جعفر شیرازی کا خیال ہے کہ وہ تادمِ مرگ اجلے اور خوبصورت کپڑے پہنتے رہے۔ پینٹ کوٹ اور نیکر اُن کے پسندیدہ لباس تھے۔ ایسا صاف ستھرا کپڑے پہننے والا شخص میں نے عمر بھر نہیں دیکھا۔ یہاں تک کہ جس دن ان کو چارپائی پر میں نے حالتِ مرگ میں دیکھا تو وہ معہ پینٹ اور بوٹ کے تھے۔ (۸۵) اگرچہ جعفر شیرازی ان کے نہایت پرانے دوستوں میں سے ہیں مگر ان کے بیان میں ایک حد تک مبالغہ پایا جاتا ہے کیونکہ مجید امجد کو آخری عمر میں ملنے والے ہر شخص نے انھیں تنگ دستی کے سبب نہایت معمولی لباس میں دیکھا اور اس کا ذکر اپنی تحریروں میں کیا۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کا استدلال درست دکھائی دیتا ہے۔ (۸۶)

مجید امجد کی شخصیت کا ایک نہایت اہم وصف مطالعہ کا رجحان تھا۔ ان کے دوست، احباب اور دیگر ملنے والوں کی تحریروں سے ایک بات نہایت واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ آغاز سے لے کر آخری عمر تک مجید امجد مسلسل مطالعہ کرتے رہے۔ وہ کبھی بھی کتاب سے ایک لمحہ دُور نہیں ہوئے۔ زندگی کے مختلف ادوار میں ان کے مطالعہ کا رجحان بدلتا رہا۔ نئے سے نئے علوم سے آگاہی اور نئے سے نئے نظریات کا ادراک ان کے مزاج کا ایک اہم پہلو رہا ہے۔ (۸۷) ان کی

نظموں میں کئی اشارے ایسے بھی مل جاتے ہیں جہاں ان کے مطالعہ کا اثر اپنا رنگ دکھا جاتا ہے۔ مجید امجد کسی خاص موضوع پر نظم لکھنے کے لیے پہلے اس موضوع سے مکمل آگاہ ہونے کی کوشش کرتے تھے۔ ان کی نظموں میں انگریزی شاعری کے اثرات، علم طب، نجوم اور فلکیات کی اصطلاحات اور دیگر سائنسی علوم کے بارے میں اشارے مل جاتے ہیں۔ مثلاً انگریزی شاعری کے تراجم کے علاوہ بعض الفاظ کو خوبصورت ترجمہ کر کے نظم میں کھپانے کی کوشش کی ہے۔ ان کی نظم ''ایک کوہستانی سفر کے دوران'' کا ایک مصرعہ دیکھیں:

''آگے، ڈھلوانوں کے پار اک تیز موڑ اور اس جگہ''

اس مصرعہ میں مجید امجد نے غالباً Sharp Turn کا ترجمہ ''تیز موڑ'' کیا ہے جو نہایت عمدہ ہے۔ اس طرح ان کی نظم ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' میں زندگی کی کہانی بیان کی گئی ہے اور اسی حوالے سے دائموس، فیبوس، پلوٹو، ارناؤس اور کرۂ ارض جیسے سیاروں کا ذکر کر کے علمِ فلکیات سے اپنی گہری دلچسپی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ (راقم کے پاس مجید امجد کے مسودات میں فلکیات کی اس کتاب کا ابتدائی مسودہ بھی ہے جو وہ لکھنے کے خواہش مند تھے۔ اس کتاب کا نام انھوں نے ''فسانۂ آدم'' تجویز کیا تھا۔ اس نظم میں جن ستاروں کا ذکر ہے ان کی شکلیں، خواص، طبعی حالات اور دیگر مربوط معلومات انھوں نے خود درج کی تھیں۔ اپنی غزل کے ایک مصرعہ ''اب دردِ شش بھی سانس کی مہلت میں ہے شریک'' میں طب کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اپنی نظموں ''۱۹۴۲ء کا ایک جنگی پوسٹر''، ''دوام'' اور اس انداز کی دوسری نظموں میں سائنس سے دلچسپی اور ابتدائے آفرینش کے اشارے دیئے ہیں۔ ''ورنہ تیرا وجود''، ''دنوں کے اس آشوب'' اور ''شاید تیرے کرم'' وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں صوفیانہ مسائل کی باریکیوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ غرض مجید امجد نے اپنے مطالعہ کو جس جس طرح وسعت دی اس کے اثرات ان کی شاعری اور شخصیت ہر دو جگہوں پر نظر آتے چلے گئے۔ اسی طرح موضوع سے ہٹ کر ہیئت کے حوالے سے جو کچھ ان کے زیرِ مطالعہ رہا اس کے عملی ثبوت بھی ان کے یہاں نظر آتے ہیں۔ خاص طور پر تیسرے دور کی شاعری (۱۹۵۸ء سے ۱۹۶۸ء تک) میں ہیئتی حوالے سے بہت سی نظمیں دیکھی جاسکتی ہیں۔ اسی طرح علمِ عروض کے گہرے مطالعہ کے بعد انھوں نے جو حیرت انگیز عروضی تجربات کیے ہیں ان کی بے شمار مثالیں آخری دور (۱۹۶۸ء سے وفات تک) کی نظموں میں دیکھی جا

سکتی ہیں۔

مجید امجد کے یہاں مطالعہ کا جو بتدریج ارتقا ملتا ہے (جس نے ان کی شخصیت اور شاعری کو بے پناہ متاثر کیا) اس کی طرف خود انھوں نے اور ان کے قریبی احباب نے واضح اشارے کیے ہیں۔ مجید امجد کے رجحان مطالعہ میں ان کے نانا مولوی نور محمد کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ ابتدائی دور میں انھوں نے اپنے نانا ہی سے فارسی، عربی اور ابتدائی دینی کتب کا سبق لیا جو نجوم، طب، حدیث اور فقہ کے ماہر تھے، اس لیے ان کے یہاں علم وادب کی محافل جمتی رہتی تھیں۔ انھوں نے ان محفلوں سے بھی فیض حاصل کیا اور طب وفقہ کا ابتدائی سبق بھی پڑھا۔ مطالعہ کے حوالے سے دوسرا اہم موڑ اس وقت آیا جب وہ بی۔ اے کرنے کے لیے لاہور گئے۔ وہاں انھوں نے انگریزی زبان و ادب کا مطالعہ کیا اور پھر انگریزی سے ان کا ایک رشتہ استوار ہو گیا۔ جھنگ میں ''عروج'' اخبار کی ادارت کے زمانے میں انھوں نے وکٹر ہیوگو کے ایک ناول La Miserable کا ترجمہ کیا، بقول مجید امجد وہ ترجمہ کہیں شائع نہیں ہوا اور بعد میں یہ مسودہ کہیں گم ہو گیا۔(۸۸) انگریزی زبان میں مختلف تراجم کا ایک سلسلہ ۱۹۵۸ء کے بعد کا ہے بقول مجید امجد:

> ''سب سے پہلا ترجمہ میں نے آسکر وائلڈ کے Seranade کا کیا۔ میں نے
> کیٹس اور شیلے کا بہت مطالعہ کیا ہے۔ انگریزی کے کلاسیکل شعرا کو بھی پڑھا ہے
> لیکن کیٹس اور شیلے کا زیادہ مداح رہا ہوں۔''(۸۹)

اس کے علاوہ مجید امجد کے زیر مطالعہ جدید امریکی شاعر بھی رہے ہیں۔ ان تمام اثرات کو انھوں نے بند آنکھوں سے قبول نہیں کیا بلکہ ان اثرات کو انھوں نے اپنے ذہنی، فکری اور روحانی تجربے کا حصہ بنایا ہے۔ جن اہم شعرا کا ترجمہ انھوں نے کیا ہے وہ نظمیں ان کے کلیات میں دیکھی جا سکتی ہیں۔(۹۰) وہ نہایت محبت سے کتابیں خریدتے، منگواتے (۹۱) اور انھیں نہایت احتیاط سے رکھتے تھے۔ ان کی وفات کے بعد ان کی بے شمار نادر و نایاب کتب اور رسائل گورنمنٹ کالج، ساہیوال میں ''گوشۂ مجید امجد'' میں محفوظ کیے گئے۔ اب اس گوشے میں چند بوسیدہ فائلوں، دو اڑھائی سو رسائل (عمدہ رسائل کی بجائے محض عام ادبی رسائل رہ گئے ہیں) اور چند ایک غیر اہم کتابوں کے سوا کچھ باقی نہیں بچا۔ یہ کتابیں کن کے پاس رہیں، کس نے ان کتب کو اکٹھا کیا اور اب وہ کن کن مجاوروں کے لیے وجۂ افتخار کا باعث ہیں اس بارے میں حتمی طور پر کسی

کو علم نہیں۔ نسیم اختر گل نے اپنے تحقیقی مقالہ میں ایک بات کا انکشاف کیا ہے (راقم کو بھی یہ بات ساہیوال کے مختلف احباب نے بھی بتائی ہے) کہ:

> ''ایک روایت یہ بھی ہے کہ خواجہ محمد زکریا، عبدالرشید اور مشتاق صوفی وغیرہ کے پاس مجید امجد کی امریکی اور مغربی شعرا مثلاً ایذرا پاؤنڈ وغیرہ کی وہ اصل کتابیں بھی ہیں جن پر مجید امجد نے اپنے ہاتھ سے نشان لگائے۔ نظموں کے نشان زدہ حصے وہ تھے جنھیں مجید امجد نے خصوصیت کے ساتھ پسند کیا، کیونکہ یہ امجد کی عادت تھی کہ زیر مطالعہ نظم یا نثر کے قابل تحسین حصوں کو نمایاں کرنے کے لیے ان کے نیچے خط کھینچ دیتے تھے۔'' (۹۲)

راقم کے پاس مجید امجد کی زیر استعمال چند محکمانہ ڈائریاں بھی ہیں جو روزنامچے کے طور پر استعمال کی جاتی تھیں۔ ان ڈائریوں کے خالی صفحات پر مجید امجد شعر و ادب کے حوالے سے نوٹس لیتے رہتے تھے۔ انھیں زیر مطالعہ کتاب میں جو مضمون یا مضمون کا حصہ پسند آتا وہ لکھ لیتے۔ ان ڈائریوں پر حافظ، سعدی، رودکی، غالب، درد، میر، غرض اہم شعرا کے تاریخی حالات اور مختصر کلام کو درج کیا گیا ہے۔ اسی طرح ایک کاپی ایسی بھی ہے جس پر مختلف شعرا کی منتخب نظمیں درج کی گئی ہیں مثلاً انیس، جوش، مختار صدیقی اور ناصر کاظمی وغیرہ۔ غرض مجید امجد بظاہر سماج اور دنیا سے کٹا دکھائی دینے والا شخص انھی سماجی رشتوں کی بھرپور پاسداری کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ان کے دوست، قریبی تعلق دار اور ان کے معتقد ان کو بے شمار خط لکھتے اور وہ بھی کا نہ صرف جواب دیتے بلکہ ان دوستوں کی تخلیقات پر نظر ثانی بھی کرتے۔ اس ضمن میں راقم کے پاس مجید امجد کے نام دوستوں، رشتہ داروں، ہر بڑے ادبی جریدے کے ایڈیٹر اور بے شمار معتقدوں کے لگ بھگ اڑھائی، تین سو خطوط ہیں جن میں بہت سے خط معہ غزل و نظم کے ہیں۔ اس تفصیل کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ یہ بات ان کے مزاج کو سمجھنے میں مدو معاون ثابت ہو سکتی ہے اور مجید امجد پہ لکھنے والوں کی باتوں کی تصدیق کرتی ہے جو انھوں نے اپنے مضامین میں تحریر کی ہیں۔

مطالعہ کی طرف فطری رجحان اور خاندان کی طرف سے ملنے والے علمی پس منظر کے سبب مجید امجد کی طبیعت شروع ہی سے شعر گوئی کی طرف مائل ہو گئی تھی اور سکول کے زمانے میں شعر و شاعری کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔ مجید امجد نے ایک انٹرویو میں اپنے شعری سفر کے آغاز کی

طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ:

''شعر میں بہت عرصے سے کہتا ہوں، میں جب ساتویں جماعت میں تھا تب بھی شعر کہتا تھا، نویں دسویں میں تھا تب بھی میں نے شعر کہے۔ اس زمانے کے شعر ایک کاپی میں جمع کیے تھے، کاپی بعد میں تلف ہو گئی۔'' (۹۳)

اس بیان سے اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ لکھنے لکھانے کا سلسلہ ۲۶-۱۹۲۵ء میں شروع ہو چکا تھا۔ انھوں نے اپنا ابتدائی کلام بہ غرضِ اصلاح اپنے ماموں میاں منظور علی خوف کو دکھایا جو اسلامیہ سکول جھنگ میں ٹیچر تھے (۹۴) اور خود بھی باکمال شاعر تھے (۹۵) مجید امجد کی شعری کلیات (مرتبہ: ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا) کے تاریخی مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ ان کی قابلِ ذکر شعر گوئی کا دور ۱۹۳۲ء کا ہے (۹۶) شعر کہنے کے ساتھ ساتھ ان کا رجحان نثر نگاری کی طرف بھی رہا۔ ۳۲-۱۹۳۱ء میں ان کی نثری تحریریں مختلف رسائل کی زینت بننا شروع ہو گئی تھیں (۹۷) خاص طور پر ''عروج'' اخبار کی ادارت کے دنوں میں انھوں نے باقاعدگی کے ساتھ کالم وغیرہ لکھے۔ ان کے مختلف مضامین، کتابوں کے دیباچوں اور کالموں کو دیکھ کر نثر نگاری میں ان کی پختگی کا احساس ہوتا ہے۔

جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے کہ مجید امجد کی زندگی کا بیشتر حصہ دو شہروں میں گزرا۔ وہ ۱۹۴۴ء تک جھنگ میں مقیم رہے اور پھر سرکاری نوکری کی غرض سے مختلف شہروں کی خاک چھانتے ہوئے ساہیوال آئے اور زندگی کے آخری ۲۹ سال یہیں گزار دیے۔ جھنگ ان کی جنم بھومی ہونے کے ساتھ ساتھ ان کے مزاج کا بھی حصہ بنا رہا۔ ان کے ادبی سفر کا آغاز، شعری ذوق کی تربیت اور ادبی مزاج کی تشکیل میں جھنگ کی ادبی فضا اور محفلوں نے نہایت اہم کردار ادا کیا۔ اُس دور کا جھنگ علمی و ادبی حوالے سے نہایت سازگار فضا کا حامل تھا۔ ادبی محافل برپا ہوتیں اور مشاعرے منعقد کیے جاتے نیز جھنگ اور چنیوٹ سے نکلنے والے اخبارات کی بدولت یہ فضا مزید نکھر گئی تھی۔ اس دور کے حوالے سے مجید امجد کہتے ہیں کہ:

''عروج اخبار کے سلسلے میں مجھے پڑھنے لکھنے کا زیادہ وقت ملا۔ مسلسل آٹھ نو سال میں کھیتیانوالہ باغ جھنگ کے ایک چوبارے کی تیسری منزل پر بیٹھا رہا۔ ان دنوں وہاں کئی ہندو اور مسلمان شعر کہنے والے موجود تھے۔ ان میں لالہ

گوبند رام ناز، لالہ اودے لال شفق، صاحب علی شاہ، مولوی منظور علی خوف اور
دیگر لکھنے والے بھی تھے۔ ہم چھوٹے چھوٹے تھے، پھر اپنے بہت سارے
دوست تھے، شیر افضل جعفری، غلام محمد رنگین، کسریٰ منہاس، امرناتھ، عباس شاہ
وغیرہ انھی کے ساتھ میں نے لکھا اور پڑھا ہے۔" (۹۸)

اس دور کی ادبی محافل کے حوالے سے شیر افضل جعفری نے لکھا ہے کہ "نواب سرفراز علی خان مرحوم، کرنل سکندر علی حامی، چوہدری شیر محمد شعری، لالہ امرناتھ سہگل اور یہ غریب نمی ان دنوں پنج بھیّے کہلاتے تھے۔ فکری بیٹھکوں، علمی اکھوں، شعری چوکیوں کے ساتھ راگ رس اور چناب رنگ کے پروگرام بھی چلتے تھے۔" (۹۹) غرض اس دور کا جھنگ نہایت پرسکون اور ادبی اعتبار سے بہت زرخیز خطہ تھا، مجید امجد ان ادبی محافل میں بڑے ذوق و شوق سے شریک ہوتے تھے۔ خاص طور پر اخبار "عروج" کے دور کا زمانہ ان کی، دوستوں اور اس عہد کے ادیبوں سے قربت کی گواہی دیتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس عہد میں مجید امجد کے شعری مزاج اور شخصی رویے بھی تشکیل پا رہے تھے۔ اس عہد اور خود مجید امجد کے فکری ارتقا کو سمجھنے کے لیے اس دور کی شاعری کا تجزیہ بہت اہمیت کا حامل ہے۔ نیز اس تشکیلی دور میں بہت سے ذاتی تجربات بھی ان کی ابتدائی نظموں کا حصہ بنتے ہیں۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ مجید امجد نے آنے والے عہد میں جو 'فکری جست' لی اور جس طرح وہ اپنے عہد کی مروجہ شعری قدروں سے ماورا ہوتے چلے گئے ان کے ابتدائی نقوش قیام جھنگ کی شاعری میں ابھرنا شروع ہو گئے تھے۔ یہ نظمیں ان کے مزاج، زندگی کے بارے میں ان کے تخلیقی تصورات، داخلی تجربات اور اس عہد کی عمومی ادبی فضا کو سمجھنے میں بھی ہماری مددگار ثابت ہو سکتی ہیں۔ ان نظموں میں "حسن" (۱۹۳۵ء) "جوانی کی کہانی" (۱۹۳۷ء) "سربام" (۱۹۳۸ء) "قیدی" (۱۹۳۸ء) "ریل کا سفر" (۱۹۳۸) "یہیں پہ رہنے دے صیاد آشیانہ مرا" (۱۹۳۹ء) "قیصریت" (۱۹۳۹ء) "آوارگانِ فطرت سے" (۱۹۳۹ء) "بندا" (۱۹۳۹ء) "خدا، ایک اچھوت ماں کا تصور" (۱۹۴۰ء) "گلی کا چراغ" (۱۹۴۰ء) "دنیا" (۱۹۴۰ء) "کنواں" (۱۹۴۰ء) "سوکھا تنہا پتا" (۱۹۴۱ء) "۱۹۴۲ء کا ایک جنگی پوسٹر" (۱۹۴۲ء) "راجا پرجا" (۱۹۴۲ء) "طلوعِ فرض" (۱۹۴۳ء) "کلبہ و ایواں" (۱۹۴۳ء) "ریڈنگ روم" (۱۹۴۴ء) "چولہا" (۱۹۴۴ء) "پنواڑی" (۱۹۴۴ء) اور "ایک

پُر نشاط جلوس کے ساتھ'' (۱۹۴۴ء) خاص اہمیت اور پس منظر کی حامل ہیں۔ جھنگ چونکہ مجید امجد کی جنم بھومی تھی اس لیے وہ جھنگ کو تخلیقی سطح پر محسوس کرتے ہیں۔ ان نظموں میں جو لینڈ سکیپ ابھرتا ہے اس میں ۱۹۳۰، ۴۰ء کے جھنگ کی واضح شکل نظر آتی ہے۔ ممٹیاں، کلس، کھیت، تنگ و تاریک گلیاں، کنواں، رہٹ کی روں روں، درختوں کی چھاؤں، ریوڑ، دہقان، منڈیر، چٹیل میدان اور ٹیلے، نہروں کا پانی، کھجوریں، ویران مسجد، گلی کا چراغ، غرض اس انداز کے بہت سے الفاظ کبھی تشبیہات واستعارات اور کبھی علامتی انداز میں ابھرتے رہتے ہیں۔

۱۹۴۴ء میں سرکاری نوکری کے حصول کے بعد ان کا تعلق جھنگ سے تقریباً ختم ہو کر رہ گیا۔ انھوں نے اپنی زندگی کے باقی سال جھنگ سے باہر گزارے، اس دوران کبھی کبھار جھنگ آئے مگر یہاں ان کا قیام دو تین دن سے زیادہ نہ ہوتا البتہ جھنگ کے دوستوں کے ساتھ ان کا مضبوط قلمی اور قلبی رشتہ قائم رہا۔ شیر افضل جعفری، تقی الدین انجم، شیر محمد شعری سے خصوصاً اُن کی خط کتابت کا سلسلہ تادمِ مرگ قائم رہا۔ اگرچہ جھنگ سے دوری ان کی سرکاری نوکری کے سبب تھی مگر میرے خیال میں اس دوری کا اصل سبب ان کے گھریلو حالات تھے۔ بیگم سے مزاج کے تضاد اور سوتیلے بھائیوں کی سرد مہری نے اس دوری کو بڑھانے میں اہم کردار ادا کیا۔ مجید امجد کی وفات کے بعد جاوید قریشی نے قریبی دوستوں کے مشورے سے ان کی میت کو جھنگ روانہ کرنے کا فیصلہ کیا مگر جھنگ میں دو تین دوستوں کے سوا کوئی دوسرا ادیب اُن کے جنازے میں شامل نہیں ہوا۔ (۱۰۰)

۱۹۴۴ء میں سرکاری نوکری کے حصول کے بعد مجید امجد کو جھنگ چھوڑنا پڑا، اس کے بعد وہ مختلف شہروں میں مختصر قیام کے بعد ساہیوال آئے، ساہیوال کا دور اُن کی شخصیت اور شاعری میں ایک نیا رنگ اور مزاج لے کر آیا۔ جھنگ ایسے چھوٹے شہر سے ساہیوال ایسے شہر میں آنے کے بعد ان کے مزاج میں کوئی بہت بڑی تبدیلی واقع نہیں ہوئی کیونکہ یہ دونوں شہر، نیم شہری اور نیم دیہاتی مزاج کے حامل تھے اور جھنگ کی طرح ساہیوال کا لینڈ سکیپ بھی لگ بھگ ایک جیسا ہی تھا۔ پھر ساہیوال ان دنوں ادبی اعتبار سے لاہور کے بعد خاص اہمیت اختیار کر چکا تھا۔ یہاں کی ادبی فضا، فکری محافل، علمی مباحث اور شعری نشستوں نے ان کی شخصیت اور فن کو براہِ راست متاثر کیا۔ یہاں مجید امجد کے علاوہ احمد ریاض، منیر نیازی، عطاءاللہ جنون، مولانا عظامی، حکیم محمود رضوی، اکرم خان قمر، حاجی بشیر احمد بشیر، صابر کنجاہی، جعفر شیرازی اور بہت سے اہل قلم موجود تھے جن میں نثر نگار

کم اور شاعر زیادہ تھے۔(۱۰۱) ان اہل قلم حضرات کی موجودگی میں ساہیوال علم وادب کا گہوارہ اور نئے آنے والوں کے لیے ایک تحریک کا سبب بنا رہا۔ اسی حوالے سے اسرار زیدی لکھتے ہیں کہ

''منٹگمری میں، علم وادب کی بھرپور فضا آئندہ کے لیے ایک تحریک کا سبب بنی، چنانچہ بعد کی دہائیوں میں گوہر ہوشیار پوری، عباس اطہر، مراتب اختر، ناصر شہزاد اور ظفر اقبال کے علاوہ نثر نگاروں میں جمیلہ ہاشمی، سائرہ ہاشمی کے نام نمایاں ہیں۔ امر واقعہ یہ ہے کہ منٹگمری کی یہ فضا وہاں مجید امجد جیسی بھرپور شخصیت کی موجودگی کے سبب ہی پیدا ہو سکی۔ ہر چند کہ مجید امجد کا تعلق جھنگ سے تھا لیکن منٹگمری کا خوبصورت شہر انھیں اس قدر پسند آیا کہ وہ یہیں کے ہو کر رہ گئے، حتیٰ کہ ان کی موت بھی یہیں واقع ہوئی۔''(۱۰۲)

ساہیوال میں علمی وادبی فضا کو پروان چڑھانے میں ''بزم فکروادب'' کا کردار بھی بہت اہم ہے۔ بزم کے ہفتہ وار تنقیدی اجلاس نہایت پابندی سے منعقد ہوتے تھے۔ یہ ایک نیم سرکاری ادارہ تھا جس کی اپنی لائبریری اور خاصا بنک بیلنس تھا۔ ان اجلاسوں میں بڑی زوردار بحثیں ہوتیں اور مشاعرے منعقد کیے جاتے تھے۔ مجید امجد ان ادبی محافل کے روحِ رواں تھے۔ ان محافل میں ساہیوال کے تقریباً سبھی اہل قلم حضرات شریک ہوتے تھے(۱۰۳) اس بارے میں خورشید رضوی اپنے مضمون ''میں نے اس کو دیکھا ہے'' میں لکھتے ہیں کہ

''یہاں ہفتہ وار ''بزم فکروادب'' کے اجلاس ہوا کرتے تھے، جن میں مجید امجد باقاعدگی سے شریک ہوتے تھے۔ ان کے علاوہ منیر نیازی، ظفر اقبال، حاجی بشیر احمد بشیر، عطاءاللہ جنون اور جعفر شیرازی وہ معروف شعرا تھے جو ان مجلسوں میں آتے جاتے تھے، نئی پود میں ناصر شہزاد اور اشرف قدسی قابلِ ذکر تھے۔ میں اور قیوم صبا کالج کے نومشق مسکین شعرا تھے۔''(۱۰۴)

اسی طرح ساہیوال میں ''روز کیفے'' اور ''اسٹیڈیم ہوٹل'' دو ایسے مقامات تھے جہاں ادیب اور شاعر اکٹھے ہوتے تھے۔ ہر دو مقامات پر شعروادب پر گفتگو ہوتی تھی۔ ساہیوال میں قیام کے دوران بیماری کے چند دن چھوڑ کر شاید ہی کوئی دن ایسا ہو کہ مجید امجد ساہیوال میں ہوں اور اسٹیڈیم ہوٹل نہ آئے ہوں۔ اسٹیڈیم ہوٹل کے مالک صادق جوگی ان کے معتقد تھے، وہ اُن سے بے پناہ محبت رکھتے

تھے اور مجید امجد نے بھی اس وابستگی کو آخری دم تک نبھایا۔ اسٹیڈیم ہوٹل محض ادیبوں کے باہمی گپ شپ کا ٹھکانہ ہی نہیں تھا بلکہ ایک تربیت گاہ کا درجہ بھی رکھتا تھا، جہاں وابستگانِ علم وادب اکٹھے ہوتے تھے(۱۰۵) اسٹیڈیم ہوٹل اور صادق جوگی سے مجید امجد کی محبت کا ثبوت وہ نظم ہے جو ''ایک صبح۔اسٹیڈیم ہوٹل میں'' کے عنوان سے ''کلیاتِ مجید امجد'' میں شامل ہے۔(۱۰۶)

مجید امجد بنیادی طور پر ایک خاموش طبع انسان تھے مگر ان ادبی مجالس میں وہ ضرورت کے مطابق نہ صرف حصہ لیتے بلکہ ان تمام مباحث اور سوالات میں شریک ہوتے جو اِن مجلسوں میں اُٹھائے جاتے تھے۔ ان محافل میں اُن کا رویہ ایک مستند شاعر، صاحبِ مطالعہ شخص اور نہایت شفیق دوست ایسا ہوتا تھا البتہ ساہیوال میں محض ایک آدھ واقعہ کے سوا کسی سے ان کی ناراضی کا کوئی دوسرا واقعہ نہیں ملتا۔ ان کے ہم عصر حاجی بشیر احمد بشیر سے مجید امجد کی ناراضی بھی ادبی نہیں بلکہ ذاتی بنیادوں پر تھی، اس ضمن میں اگر چہ حاجی بشیر احمد بشیر کا کہنا تو یہ ہے کہ

> ''امجد صاحب نے کسی شخص کی موجودگی میں کبھی لڑائی کا ذکر نہیں کیا۔ انھوں نے اچانک ایک فیصلہ کیا اور تعلق منقطع کر لیا۔ یہ مسئلہ میرا خیال ہے ''شب رفتہ کے بعد'' کی نظموں میں موجودگی کا ہے کہ انسانی تعلقات سے ان کا یقین نجانے کب اُٹھا جو کہ بحال نہیں ہوسکا۔''(۱۰۷)

مگر امر واقعہ یہ ہے کہ مجید امجد کی حاجی بشیر احمد بشیر سے ناراضی انسانی رشتوں پر قائم اعتبار اُٹھنے کے سبب نہ تھی بلکہ اس کے پس منظر میں بعض ذاتی وجوہات کار فرما تھیں۔ اکثر مضمون نگاروں نے ان ذاتی وجوہات کا ذکر نہیں کیا اور اگر کہیں حوالہ نظر بھی آجائے تو محض اشارتاً بات کی گئی ہے(۱۰۸)۔ اس واقعہ کے حوالے سے عام تاثر یہی ہے کہ چونکہ حاجی بشیر احمد بشیر مالی حوالے سے مضبوط خاندانی پس منظر رکھتے ہیں اس لیے انھوں نے مجید امجد کی ذات اور خاندان کے حوالے سے بعض تلخ باتیں کہی تھیں جن کا انھیں بہت دکھ پہنچا اور انھوں نے نہایت خاموشی سے حاجی بشیر سے اپنے تعلقات منقطع کر لیے۔ راقم کو دیئے گئے اپنے انٹرویو میں حاجی بشیر احمد بشیر نے واضح الفاظ میں ان تمام باتوں کی تردید کی جو اُن سے منسوب کی گئی تھیں۔ انھوں نے اس غلط فہمی کا ذمہ دار مراتب اختر کو ٹھہرایا اور کہا کہ مجید امجد ذات کے بھٹی تھے جو ایک معزز شجرہ ہے اور انھوں نے اس حوالے سے کوئی بات نہیں کی(۱۰۹)۔ اگر چہ انٹرویو میں حاجی بشیر نے اس غلط فہمی

کی وضاحت کی مگر دورانِ گفتگو مجید امجد کے حوالے سے ان کا رویہ خاصا طنزیہ اور استہزائیہ رہا۔ خصوصاً ان کی شاعری کے حوالے سے انھوں نے بہت سے اعتراضات کیے اور عروضی اعتبار سے انھیں ایک کمزور شاعر قرار دیا۔ یہ تمام باتیں اپنی جگہ مگر اس ناراضی سے انکار نہیں کیا جا سکتا، بعد میں بہت سے دوستوں نے اس غلط فہمی کو دُور کرنے کی کوشش کی مگر مجید امجد نے اپنے موقف میں کوئی لچک پیدا نہیں کی۔

مجید امجد کی شخصیت کئی رنگوں اور رویوں سے تشکیل پاتی ہے۔ ان کی شخصیت کے ان رنگوں سے آشنائی اور داخلی اسرار تک رسائی اسی صورت میں ممکن ہے کہ پہلے شخصیت کا خارجی روپ، رکھ رکھاؤ اور رویوں کو مدنظر رکھا جائے کیونکہ شخصیت کے متنوع پہلوؤں اور مزاج کے مختلف زاویوں کو پرکھنے کے بعد ان کی شاعری کے داخلی اسرار کو سمجھنا نسبتاً آسان ہو جائے گا۔ ان کے شخصی اوصاف کے حوالے سے ان کے ہم عصروں، قریبی دوستوں اور ان سے متاثر ہونے والے نئے تخلیق کاروں نے بہت کچھ لکھا ہے۔ جھنگ اور ساہیوال، جہاں ان کی زندگی کا بیشتر حصہ گزرا، کے دوستوں نے خاص طور پر اُن کے رکھ رکھاؤ، زندگی اور افراد کے بارے میں رویوں اور مزاج کی اہم خصوصیات کی طرف واضح اشارے کیے ہیں۔

مجید امجد کے بارے میں تقریباً سبھی لکھنے والے اس بات پر متفق ہیں کہ وہ بنیادی طور پر داخلی رجحان کی حامل شخصیت کے مالک تھے۔ انھیں اپنے خارج سے صرف اسی حد تک تعلق تھا کہ وہ لوگوں کے درمیان رہ رہے ہیں جب کہ اپنی ذات تک رسائی اور اس کا شعور ایک ایسی تخلیقی سرشاری تھی جو انھیں دنیاداری کے مسئلوں سے کافی حد تک بے گانہ کیے ہوئے تھی۔ یہی سرشاری ان کے کلام کا ماحصل بھی بنتی نظر آتی ہے اس لیے بعض لکھنے والوں کو یہ تاثر ملا کہ شاید وہ مردم بیزار انسان تھے اور اسی قنوطی رویے کے سبب وہ زندگی کی ہماہمی میں شریک نہیں ہوتے تھے، مگر یہ رائے درست نہیں ہے۔ ان سے قربت رکھنے والے احباب اس بات کی واضح نفی کرتے ہیں۔ ان کی زندگی کے معمولات پر نظر ڈالیں تو بھی اس رویے کی نفی ہی ملے گی مثلاً جھنگ کے ادبی دوست اور وہاں کی محفلیں، عروج اخبار کا دفتر، مشاعرے، علمی تقاریب کا انعقاد، پھر ساہیوال میں فکر و ادب کی تنقیدی محافل میں بھرپور شرکت، کیفے روز اور اسٹیڈیم ہوٹل میں ادیبوں کے اکٹھ، ملک بھر میں موجود اپنے ہم عصروں، دوستوں اور معتقدین سے قلمی رابطے، اس کے علاوہ اپنی نوکری اور محکمانہ

ذمہ داری کے حوالے سے نہایت پابند اور حد درجہ فرض شناس، زندگی کے معمولات میں بہت حد تک پابندی کے قائل غرض اس انداز کے سینکڑوں واقعات ان کی روزمرہ زندگی کا حصہ رہے ہیں اور کسی بھی حوالے سے ان کے یہاں مردم بیزار رویہ نظر نہیں آتا۔ شیر افضل جعفری، تقی الدین انجم، بلال زبیری، جعفر شیرازی، اسرار زیدی، شعر محمد شعری، صفدر سلیم سیال، خورشید رضوی، ڈاکٹر محمد امین، قیوم صبا، سجاد میر، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، محمود رضوی اور ایسے بہت سے لکھنے والوں کے مضامین مثال کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں جنھوں نے مجید امجد کو نہ صرف دیکھا بلکہ ان کے ساتھ نہایت قربت کے طویل لمحات بھی گزارے ہیں۔ البتہ اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ درویشانہ رکھ رکھاؤ، ہمہ وقتی تخلیقی سرشاری میں رہنے اور داخلی رجحان کے سبب وہ نسبتاً کم آمیز، کم گو اور تنہائی پسند ضرور تھے۔ مندرجہ بالا مضمون نگاروں کی تحریروں میں ایسے بہت سے واقعات درج ہیں جو اُن کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ان مضامین کا مطالعہ ایک ایسی شخصیت کو ہمارے سامنے لاتا ہے جو دنیاوی جاہ و حشمت، حرص و ہوس اور ظاہری رکھ رکھاؤ سے بڑی حد تک پاک تھی۔ جس زمانے میں وہ محکمہ خوراک میں بطور اے۔ ایف۔ سی کام کر رہے تھے اُس دور میں یہ عہدہ مال و منال اور اختیارات کے اعتبار سے نہایت پُرکشش تھا مگر انھوں نے کسی بھی طرح اپنے عہدے سے ناجائز فائدہ نہیں اُٹھایا اور نہ ہی اپنے فرائض سے غفلت برتی۔ اس طرح محکمانہ ترقی کے سلسلے میں بھی اُن کا رویہ بہت حد تک بے نیازانہ رہا حالانکہ وہ چاہتے تو بڑے عہدے پر ترقی پا سکتے تھے۔ اُن کے اسی بے نیازانہ رویے کو دیکھتے ہوئے بعض لکھنے والوں کو یہ غلط فہمی ہوئی کہ شاید وہ اپنے دفتری فرائض کے بارے میں زیادہ دلچسپی نہیں لیتے تھے اور ملازمت کے سلسلہ میں ان کا رویہ بے نیازی اور سہل پسندی کا تھا (۱۱۰) مگر مجید امجد کے قریبی احباب اور ملنے والوں کے مضامین اور خود مجید امجد کی شخصیت کے بنیادی خصائص کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات درست معلوم نہیں ہوتی۔ امر واقعہ یہ ہے کہ مجید امجد کسی بھی قسم کی سفارش اور خوشامد کے رویے کو سخت ناپسند کرتے تھے۔ وہ اپنے دفتری کاموں میں نہایت انہماک سے مصروف رہتے اور ملازمت کے امور کو نہایت جانفشانی سے نپٹاتے تھے۔ (۱۱۱) اپنی ترقی کے لئے کسی کا احسان اُٹھانا انھیں سخت ناپسند تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے دورانِ ملازمت کبھی کسی سے بے جا رعایت حاصل نہیں کی اور جب کبھی ان کا تبادلہ کسی دوسرے شہر میں کیا گیا انھوں نے اس فیصلے کو بخوشی قبول بھی کیا۔ راقم السطور

کے پاس مجید امجد کے دفتری روزنامچے پر جتی دو ڈائریاں ہیں جن میں ان کے دفتری کاموں کی تفصیل اور روزمرہ کے امور درج کیے گئے ہیں۔ان ڈائریوں کو دیکھ کر ان کے کام اور ذمہ داری سے عہدہ براہونے کا علم ہوتا ہے۔

مجید امجد کی شخصیت کا ایک نمایاں وصف ان کے اندر موجود بے پناہ جذبۂ خودداری تھا۔اس حوالے سے وہ شدید ترین انانیت پسند انسان تصور کیے جاسکتے ہیں۔قریبی دوستوں،ادبی محافل اور عام ملنے جلنے میں وہ بہت حساس اور کسی حد تک زودرنج طبیعت کے حامل تھے۔خودداری کا یہ جذبہ یقیناً بہت سے نفسیاتی اور سماجی عوامل کے پس پردہ محرکات کا شخصی اظہار بنتا ہے عین ممکن ہے کہ بچپن میں والدین کی علیحدگی،والد کی کمی،عشق میں ناکامی،شادی کا کمزور بندھن ایسے بہت سے محرکات ہوں جنھوں نے انھیں حددرجہ احتیاط پسند اور حساس بنا دیا تھا اور یہی حساسیت ان کے جذبہ خودداری کو مہمیز دینے کا سبب بنی ہو۔اس بات کا واضح ثبوت ان کے رویوں سے ملتا ہے یعنی ساہیوال کی ۲۹ سالہ زندگی میں شاید ہی کوئی شخص ہو جس سے انھوں نے اپنے ذاتی مسائل،نجی معاملات اور زندگی کے بارے میں گفتگو کی ہو اور تمام تر دعوؤں کے باوجود شاید ہی کوئی شخص ان کی ذاتی زندگی کے حالات کے بارے میں وثوق سے کچھ جانتا ہو بلکہ جو شخص کبھی ان سے ذاتی حوالوں سے سوال کرتا تھا تو وہ بہت ناگواری کا اظہار کیا کرتے تھے۔اس طرح انھوں نے اپنے شدید ترین مشکل حالات کا ذکر تک دوستوں سے نہیں کیا۔ریٹائرمنٹ کے بعد انھیں کئی ماہ تک پنشن نہیں ملی تھی مگر انھوں نے اس بات کا ذکر کسی سے نہیں کیا(۱۱۲)۔مجید امجد کے ذاتی احوال کے بارے میں لکھنے والوں نے مجید امجد کے جذبہ خودداری کے بارے میں بہت سے واقعات بھی درج کیے ہیں۔سجاد میر لکھتے ہیں کہ

> ”سٹیڈیم ہوٹل کے مالک صادق حسین جوگی امجد صاحب سے محبت کرتے تھے۔۔۔۔امجد صاحب کی بیماری کے دوران جوگی صاحب نے ڈاکٹر سے لے کر ہر اُس سے رابطہ رکھا جو امجد صاحب سے متعلق تھا۔۔۔۔جوگی صاحب نے اپنے ہوٹل کے ملازمین سے کہہ دیا تھا(اور یہ آخری دنوں کی بات ہے) کہ دیکھو رزق خدا کا ہے اس سے فائدہ ہوتا ہے تو میرا تمہارا کچھ نہیں جاتا۔یاد رکھو اس درویش کی خدمت کرو گے تو اس کا اجر صرف خدا سے پاؤ گے،میں تمہیں

کچھ نہیں دے سکتا۔ امجد صاحب کو پتہ چلا کہ ان سے بل نہیں لیا جا رہا تو ہوٹل آنا چھوڑ دیا۔ اس شخص کو کسی کا بھی احسان گوارا نہ تھا۔'' (۱۱۳)

قیوم صبا مجید امجد کے اس شخصی وصف کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ

''سٹیڈیم ہوٹل اتنے طویل عرصہ ہر شام بیٹھے مگر جہاں تک مجھے علم ہے انھوں نے کبھی کسی کو، کسی حال میں چائے کا بل پیش نہیں کرنے دیا بلکہ چائے کا بل پیش کرنے کی خواہش رکھنے والے کو امجد صاحب کی خفگی کا خوف ہوتا تھا۔ معلوم نہیں یہ ان کی خودداری تھی، غیوری تھی یا سخاوت تھی۔۔۔۔ سٹیڈیم ہوٹل کے برآمدے میں سید مراتب اختر شاہ صاحب، سجاد میر اور میں امجد صاحب کے ساتھ چائے پی رہے تھے اچانک میز کے نیچے امجد صاحب کا پاؤں شاہ صاحب کے پاؤں سے ذرا ٹکرا گیا۔ امجد صاحب کے چہرے پر کرب کا ایک سایہ گزرا بہت ہی دھیمی کراہ سنائی دی۔ شاہ صاحب نے پوچھا، امجد صاحب! کیا پاؤں میں کوئی تکلیف ہے؟ امجد صاحب کے پاؤں پر بے رحم پھنسی تھی مگر امجد صاحب نے بڑی آسانی سے کہا، نہیں نہیں شاہ جی کوئی خاص بات نہیں۔۔۔۔'' (۱۱۴)

یہ محض دو چار واقعات نہیں بلکہ اس انداز کے بہت سے واقعات ہیں جو اُن کے اس شخصی پہلو کے بارے میں ان کے قریبی دوستوں اور ملنے والوں نے اپنے مضامین میں درج کیے ہیں اور اگر یہ کہا جائے کہ ان کی شخصیت میں یہی جذبہ خودداری سب سے زیادہ مضبوط اور نمایاں جذبہ تھا تو شاید غلط نہ ہوگا۔ ان کے شخصی ارتقا میں اسی جذبے نے ایک واضح محرک کا کام دیا ہے۔ بعض لوگوں کو اس حوالے سے ان کے اندر مردم بیزاری اور اکتاہٹ کا عنصر نظر آتا ہے (۱۱۵) مگر حقیقت اس کے برعکس ہے۔ ان کی کم آمیزی کو مردم بیزاری کا مترادف قرار دینا درست نہیں ہوگا۔

مجید امجد کی شخصیت کا ایک اور نمایاں وصف ان کی ذات میں موجود مذہبی میلانات اور رجحانات کا ہے۔ ان کے مذہبی میلانات کا دائرہ ان کی زندگی پر محیط ہے۔ ان کے یہاں بچپن سے لے کر آخری عمر تک مذہبی میلانات کا ارتقائی سفر بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ والدین میں علیحدگی کے بعد اُن کی والدہ انھیں لے کر اپنے میکے آ گئی تھیں، مجید امجد کی تربیت ان کے نانا مولوی نور محمد کے

ہاتھوں ہوئی جو کہ اس دور کے نہایت معروف بزرگ اور صاحب بصیرت افراد میں شمار کیے جاتے تھے یعنی مذہبی میلانات کا پہلا عکس ان کی بچپن کی تربیت میں نظر آتا ہے۔ عربی، فارسی اور دینی علوم انھوں نے اپنے نانا سے سیکھے اور ان کے لاشعور میں مذہبی رویہ پروان چڑھتا گیا جس کا اظہار آگے چل کر ان کی تخلیقی شخصیت میں ہوا۔ ان کی تربیت اگرچہ مذہبی ماحول میں ہوئی مگر وہ کسی بنیاد پرست ملاّ کی طرح نہیں تھے۔ ان کا رویہ ایک سخت گیر مذہبی شخص کا تھا نہ ہی وہ مذہبی رسومات کے بہت زیادہ پابند تھے بلکہ ان کی زندگی کا ابتدائی دور اور خصوصاً قیام جھنگ تک کے دور میں بہت سی ''رنگین محفلوں'' کا سراغ بھی ملتا ہے۔ آغاز میں ان کا ایک شغل مے نوشی بھی تھا۔ شیر افضل جعفری اور شیر محمد شعری کی تحریروں میں اس کی طرف واضح اشارے ملتے ہیں۔ شیر افضل جعفری ان واقعات کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ ''۔۔۔۔ مسافروں کی آدھی پادھی ملاحوں کی بستی کے پاس مسّن پتن پر سرفراز خان اپنی غزل پال، جواں سال اور اندر چال ٹولی کو لے کر چنہاں کنارے بھرپور مخمور قسم کا موج میلہ کرتے تھے، گانے والیاں ساتھ ہوا کرتی تھیں، روح انگور اور ساوی کے لال گلال اور ہرے بھرے جام چڑھائے جاتے تھے۔۔۔۔'' (۱۱۶)

اس طرح پروفیسر تقی الدین انجم اپنے انٹرویو میں کہتے ہیں کہ

> ''۱۹۵۱ء کا واقعہ ہے ایک مرتبہ مجید امجد کی شعری صاحب کے ہاں دعوت تھی اس میں میں، محمد حسین صاحب، چوہدری مراد علی مرحوم اور محمد بخش مرحوم شامل تھے۔ رات کے کھانے میں شغل مے نوشی میں لگے رہے ذہن پر شدید اثر ہوا، بہکنے لگے۔۔۔۔ محمد بخش نے کندھوں پر ڈالا اور اپنے گھر لے گیا۔۔۔۔ ایسی صورت حال دو دفعہ پیش آئی۔ دوسری مرتبہ گرمیوں کا موسم تھا۔ شعری صاحب کی بیٹھک کے باہر کرسیوں پر بیٹھے تھے۔ مجید امجد کے ذہن پر خاص اثر تھا۔ انھوں نے یہاں کے بہت بڑے مقتدر آدمی کا نام لے کر کہا 'وہ کیا ہے میں اسے اپنی پشم کے برابر بھی نہیں سمجھتا۔' اس رات میرے گھر قیام کیا اور میں رات بھر ان کے قریب کرسی ڈالے بیٹھا رہا۔ دو بجے کے قریب حواس درست ہوئے۔ چار بجے بس میں سوار کروادیا۔ اس پر انتہائی شرمندہ تھے اور کہا آئندہ میں اس سے بالکل تائب ہو جاؤں گا۔ شاید ۱۹۵۴ء یا اس کے بعد شراب ترک

کر دی، آخری عمر میں نماز کی پابندی کرنے لگے۔" (۱۱۷)

اسی حوالے سے مجید امجد کے ایک اور قریبی دوست تخت سنگھ کا مکتوب بھی قابلِ ذکر ہے جس میں اسی انداز کی محفلوں کا تذکرہ کیا گیا ہے:

"۔۔۔۔۔اگر اب تک ہماری دوستی صرف غائبانہ تعارف تک ہی محدود رہتی تو اور بات تھی لیکن ہم کئی کئی دنوں تک ایک ساتھ رہے، کئی کئی دنوں تک غرقِ مئے ناب رہے، گھنٹوں اور پہروں تک ایک ساتھ کاوشِ شعر گفتنی میں مصروف رہے۔۔۔۔آپ کتنی بار میرے پاس گاؤں میں آئے، کتنی بار ہم گوجرہ میں ملے، کبھی آپ کے یہاں، کبھی کسی طوائف کے گھر، کبھی کسی مغنیہ کے مکان پر، کتنی بار ہم لائل پور میں خاص کر منظور احمد منظور کے ہاں ایک دوسرے سے ملے۔۔۔۔" (۱۱۸)

یہ اور اس انداز کے دوسرے واقعات بشری اوصاف اور کمزوریوں کے حامل زندہ اور جیتے جاگتے جذبات کے حامل انسان کو سامنے لاتے ہیں۔ یہ واقعات انھیں آج کے بے لچک مذہبی شخص سے بھی ممتاز کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ مذہب ان کی شخصیت، وسیع مطالعہ اور گہرے مشاہدے کے سبب ایک بھرپور تخلیقی تجربہ بن گیا ہے، جس کے آئینے میں وہ فرد، سماج، رویوں اور کائنات کو دیکھتے اور سمجھتے ہیں۔ مذہب کے بارے میں وہ نہایت وسیع النظری کے حامل انسان تھے۔ وہ تمام مذاہب کے احترام کو دراصل احترامِ آدمیت کے ذیل میں تصور کرتے تھے اور وسیع المشربی کے قائل تھے۔ اس رویے کے تناظر میں انھیں اعتدال پسند شخص کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ مجید امجد کے ذاتی ملازم علی محمد سے لئے گئے انٹرویو کے بارے میں نسیم اختر گل لکھتی ہیں کہ "مجید امجد شروع شروع میں نماز اور تلاوت کلام پاک کی باقاعدگی سے پابندی کرتے رہے۔ آخری ایام میں وہ نماز جمعہ باقاعدگی سے پڑھتے تھے۔ خدا کے بارے میں ان کا تصور کسی کٹر قسم کے عالم دین کا تصور نہ تھا بلکہ جدید علوم سے دلچسپی رکھنے والے ایک ایسے انسان کا تصور تھا جس کا ذہنی افق کافی وسیع ہو، وہ خدا کی ہستی پر پوری طرح یقین رکھتے تھے۔" (۱۱۹) عمر کے آخری حصے میں وہ ساہیوال کی ایک مسجد کے خطیب مولوی احمد یار کی علمیت، خطابت اور شخصیت سے خاصے متاثر رہے تھے۔ (۱۲۰)

مجید امجد کا یہی مذہبی رویہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کی تخلیقی شخصیت کا نہ صرف حصہ بنتا

ہے بلکہ ایک گہری صوفیانہ واردات کی شکل بھی اختیار کر لیتا ہے۔ ان کے دورِ آخر (۱۹۶۸ء سے وفات تک) کا کلام اس حوالے سے نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ اس دور کی نظموں میں ظاہری سطح پر بہت سے متنوع موضوعات ملتے ہیں مگر زیریں سطح پر تصوف کے مسائل کو بڑی باریکیوں کے ساتھ زیر بحث لایا گیا ہے۔ آخری دور کی نظموں کو اگر ایک بڑی تخلیقی جست قرار دیا جائے تو غلط نہیں ہوگا کیونکہ ان نظموں میں اشیا، معروض اور ٹھوس حقیقت، سایوں اور پرچھائیوں کی شکل اختیار کر جاتی ہیں۔ تحلیل کا یہ عمل ایک گہری تخلیقی واردات کی طرف اشارہ کرتا ہے اور فنی اعتبار سے تہہ در تہہ استعاراتی فضا سے، پڑھنے والے کو آشنا بھی کرتا ہے۔ ان نظموں میں سوز اور گداز کی وہی لَے ہے جو ہمارے بیشتر صوفیا کے یہاں ہجر وفراق کے ضمن میں نظر آتی ہے۔ ان کے کلام کے اوّل تا آخر سرسری مطالعہ سے ایک اور بات بھی سامنے آئے گی کہ وہ عظیم مذہبی ہستیوں خصوصاً اہل بیت سے بہت محبت اور عقیدت رکھتے تھے۔ اس کے علاوہ ان کے زیرِ مطالعہ جو رسائل اور کتب رہی ہیں ان میں ایک معقول تعداد تصوف اور مذہب کے موضوعات پر تھی۔ مجید امجد کی کلیات (مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا) کے عہد وار مطالعہ سے مجید امجد کے مذہبی میلانات کا واضح سراغ لگایا جاسکتا ہے مثلاً اس حوالے سے جو نظمیں بہت اہم ہیں ان میں ''محبوبِ خدا سے'' (ص:۴۹)، ''حسینؑ'' (ص:۱۳۵) ''نعتیہ مثنوی'' (ص:۱۳۹) ''جبر واختیار'' (ص:۱۹۲) ''دوام'' (ص:۳۶۶) ''مرے خدا مرے دل'' (ص:۴۱۰) ''حضرت زینب'' (ص:۴۴۷) ''گہرے بھیدوں والے'' (ص:۵۰۰) ''یہ دو پہیے'' (ص:۵۱۵) ''ورنہ تیرا وجود'' (ص:۵۱۸) ''سب کو برابر کا حصہ'' (ص:۵۳۷) ''دنوں کے اس آشوب'' (ص:۵۴۸) ''تُو تو سب کچھ'' (ص:۶۵۸) ''غزل'' (ص:۷۱۶) وغیرہ اہمیت کی حامل ہیں۔ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ مجید امجد نکھرے ہوئے مذہبی شعور کے حامل شاعر تھے اور ایسے شعرا کی تعداد نہ ہونے کے برابر ہے جہاں ان کا محض ایک ذاتی تجربہ اپنی فلسفیانہ موشگافیوں میں ایک صوفیانہ واردات کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

مجید امجد بعض ایسے اوصاف کے بھی مالک تھے جو نہ صرف ان کی ظاہری بلکہ تخلیقی شخصیت اور رویوں کو سمجھنے میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں، ان میں ایک وصف عجز و انکسار کا بھی تھا۔ وہ فخر و تکبر اور نمود و نمائش کو ناپسند کرتے تھے۔ دوستوں کی محفل، روزمرہ کے معمولات، لوگوں سے تعلقات، دفتری امور غرض زندگی کے ہر رنگ میں ان کا یہ وصف نمایاں رہا۔ وہ گفتگو دھیمے اور

محتاط انداز میں کرتے تھے تاکہ کوئی ایسی بات نہ ہو جس سے دوسروں کو تکلیف پہنچے۔ نوآموز شعرا اور ادبا کی حوصلہ افزائی کرتے اور ان کے کلام کی اصلاح بھی کرتے تھے، اصلاحِ سخن کا یہ سلسلہ تا عمر جاری رہا۔ ساہیوال سے باہر مقیم دوست انھیں اپنی تخلیقات بہ غرض اصلاح بھجواتے رہتے تھے (۱۲۱)۔ انھیں اپنی شاعرانہ عظمت کا بھی احساس تھا، ان کی تخلیقات اپنے دور کے ہر بڑے ادبی جریدے میں سرفہرست شعرا میں شامل ہوتیں مگر اس کے باوجود وہ کبھی اس کا اظہار نہ کرتے تھے۔ انکسار کا یہ جوہر ان کا شعری تجربہ بنتا ہے، ان کا عمیق مشاہدہ بہت سی غیر اہم اشیا اور کرداروں کو اپنے غیر معمولی شعری تجربے میں ڈھال کر آفاقی قدر بنا دیتا ہے۔ کنواں، پنواڑی، گلی کا چراغ، طلوعِ فرض، گداگر، بھکارن، جلوسِ جہاں اور اس انداز کی بہت سی نظمیں اور ان کے کردار اسی رویے کو پیش کرتے ہیں۔ ان کا ایک شخصی رویہ شرمیلے پن کا بھی تھا، کلام سنانے کی فرمائش پر وہ اکثر خاموش رہتے اور اصرار کرنے پر ایک دو نظمیں سنا دیا کرتے تھے۔ مشاعروں میں بھی شعر پڑھتے وقت وہ گھبرائے رہتے، ان کے ہاتھ میں پکڑا ہوا کاغذ کانپ رہا ہوتا تھا (۱۲۲)۔ شالاط کے ہمراہ بھی وہ کوئٹہ تک گئے مگر اپنے شرمیلے پن کے سبب اسے چوڑیوں کا تحفہ پیش نہ کر سکے (۱۲۳)۔ ایک اور شخصی خوبی مہمان نوازی بھی تھی، دوستوں اور احباب کی آؤ بھگت کرتے، اگرچہ انھوں نے سگریٹ پینا چھوڑ دیئے تھے مگر دوستوں کے لئے مختلف برانڈ کے سگریٹ گھر میں رکھتے تھے، اور دوستوں کی خاطر داری کرتے تھے (۱۲۴)۔ یہ سبھی رویے کسی نہ کسی طرح ان کی انسان دوستی کو ظاہر کرتے ہیں۔ وہ انسانیت کے حوالے سے ''عمل خیر کے تسلسل'' پر یقین رکھتے تھے یہ وصف ان کی شخصیت اور فن میں نظر آتا ہے۔ انسانی رویے، قدریں، روایات اور ان کا احترام کرنا وہ درس انسانیت سمجھتے تھے۔ یہی وہ صفات تھیں جن کے سبب وہ ایک حلیم اور نرم خو انسان کے طور پر جانے جاتے تھے اور دیکھا جائے تو یہ رویہ ان کی شاعری میں بھی غالب مزاج کے طور پر سامنے آتا ہے۔ بلاشبہ وہ کم آمیز تھے، ان کے اندر عدم تحفظ کا احساس بھی شدید تھا، وہ بہت کم گو بھی تھے مگر اس کے باوجود دوست داری، ہمدردی اور اعلیٰ انسانی قدروں کے حوالے سے وہ نہایت عمدہ صفات کے حامل تھے۔ اپنے دوست صابر کنجاہی کی ملازمت سے برطرفی کے بعد وہ انھیں بحال کرانے کے لیے کوشش کرتے رہے بعدازاں صابر کنجاہی کے قتل ہونے پر انھوں نے ''سفیرِ درد'' کے عنوان سے ایک پُر درد نوحہ بھی لکھا (۱۲۵) اسی طرح اور بہت

سے قریبی دوست اور تعلق دار ایسے تھے جن کے لیے مجید امجد نہ صرف پریشان رہتے بلکہ ان کی کسی نہ کسی طرح مدد کرنے کی بھی بھرپور کوشش کرتے تھے۔ یہ ان کی شخصیت کا ایک روشن پہلو تھا اور شاید یہ ''عمل خیر کے تسلسل'' ہی کا ایک باب تھا۔ اسرار زیدی لکھتے ہیں کہ

''مجید امجد کو انسانیت سے عشق اور انسانوں سے پیار تھا۔ منافقت اور منافقانہ رویوں سے انھیں شدید نفرت تھی۔ تاہم اپنے ذاتی تجربوں اور مشاہدوں کی بنا پر وہ ان لوگوں سے کٹ جاتے تھے جو اپنے ذاتی مفاد کے لیے ان سے دوستی اور محبت کا دم بھرتے تھے۔''(۱۲۶)

مختصر یہ کہ یہ وہ تمام شخصی اوصاف ہیں جو مجید امجد کے شعری رویوں اور تخلیقی تجربے کو سمجھنے میں معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔ بلاشبہ شخصیت کو پوری طرح کھوجنے کا دعویٰ نہیں کیا جا سکتا نہ ہی شاعر کی تخلیقی فعالیت اور اس کے خدوخال کو متعین کیا جا سکتا ہے مگر اتنا ضرور ہے کہ اس انداز کے واقعات اور رویے شاعر کی تخلیقی اقلیم تک رسائی میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔ مجید امجد کی سوانح اور شخصیت کا یہ خاکہ محض زندگی کے معمولات کا تاریخ وار جائزہ نہیں بلکہ یہ واقعات شخصی تناظر میں شعری تجربوں کو سمجھنے کی ایک کڑی ضرور ہیں۔ جدید تنقیدی اور لسانی نظریات تو تخلیق کار کی موت کا اعلان یہ کہہ کر کر دیتے ہیں کہ ''لکھت خود لکھتی ہے نہ کہ لکھاری لکھتا ہے'' مگر اس کے باوجود یہ بات معنی خیز ہے کہ تخلیق کار کی زندگی کے روز و شب اس کے شعری منظرنامے کو بنانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں، اسی تناظر میں مجید امجد کو بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

☐ ☐ ☐

حوالہ جات وحواشی

۱۔ (i) مکتوب بنام حیات خان سیال مرقومہ ۲۷ر ستمبر ۱۹۷۰ء مشمولہ "گلاب کے پھول" مرتبہ حیات خان سیال (لاہور، مکتبہ میری لائبریری، باراوّل ۱۹۷۸ء) ص ۱۴۔

(ii) اسی خط کا عکس نسیم اختر گل نے اپنے غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ ایم اے (اردو) "مجید امجد بحیثیت شاعر"، ۱۹۷۷ء، ملتان یونیورسٹی ملتان کے صفحہ نمبر ۵۱ پر دیا ہے۔ نیز بعد میں شائع ہونے والے مجید امجد کے انتخاب کلام اور رسائل میں اسے شامل کیا جاتا رہا ہے۔

(iii) مجید امجد کے خط میں خود نوشت خاکہ مندرجہ ذیل تھا:

"تاریخِ پیدائش ۲۹ جون ۱۹۱۴ء، ولادت جھنگ مگھیانہ

۱۹۳۰ء میں اسلامیہ ہائی سکول سے دسویں جماعت کا امتحان پاس کیا۔ ۱۹۳۲ء میں گورنمنٹ کالج جھنگ سے انٹرمیڈیٹ کا امتحان اور ۱۹۳۴ء میں اسلامیہ کالج لاہور سے بی۔اے کا امتحان پاس کیا۔ چند دن ایک قانون گو صاحب کے ماتحت ۱۹۳۵ء کے آئین کے تحت ووٹروں کی لسٹیں بنانے کا کام کیا۔ کچھ دن ایمپائر آف انڈیا انشورنس کمپنی کا ایجنٹ رہا۔ اس کے بعد ۱۹۴۰ء تک اخبار 'عروج' جھنگ کی ادارت کے فرائض سرانجام دیئے۔ دوسری جنگ عظیم کے دوران اخبار 'عروج' چھوڑنا پڑا اور دفتر ڈسٹرکٹ بورڈ کے ایک شعبہ میں تین چار سال کام کیا۔ ۱۹۴۴ء میں سرکاری ملازمت اختیار کی اور لائل پور، گوجرہ، سمندری، تاندلیاں والا، جڑانوالہ، چیچہ وطنی، مظفر گڑھ، لیہ، منٹگمری، پاک پتن، اوکاڑہ، عارف والا، راولپنڈی، لاہور، شاہدرہ تعینات رہا۔ آج کل ساہیوال میں ہوں۔ اس عرصے میں شعر کے لیے کس وقت خامہ فرسائی کی ہے، یاد نہیں پڑتا، جہاں بھی رہا ہوں، دیارِ جھنگ کی عطا کی ہوئی وارفتگی میرے ساتھ رہی ہے۔"

۲۔ (i) میاں عبدالکریم بھٹی (مجید امجد کے سوتیلے بھائی) سے انٹرویو از راقم بمقام رہائش گاہ عبدالکریم بھٹی (جھنگ) بتاریخ ۱۵ اگست ۲۰۰۰ء۔

(ii) سروس بک (مجید امجد) محکمہ فوڈ، منٹگمری (ساہیوال)

۳۔ میاں عبدالکریم بھٹی سے انٹرویو از راقم۔

۴۔ سیّد کمال حاج اور دیگر، ''میراث جاوداں'' جلد اوّل، (اسلام آباد، ثقافتی کونسل خانہ، ۱۳۷۰ھ)، ص ۲۸۴۔

۵۔ ڈاکٹر محمد امجد ثاقب۔ ''شہرِ لب دریا'' (لاہور، ایمی پبلشرز، ۱۹۹۳ء)، ص ۱۲۲۔

۶۔ بلال زبیری۔ ''شہیدِ تنہائی'' (مضمون) مشمولہ ''گلاب کے پھول'' مرتبہ حیات خان سیال، ص ۵۳۔۵۴

(مگر اسی حوالے سے بلال زبیری کے بیان میں ایک تضاد بھی پایا جاتا ہے۔ وہ اپنی دوسری کتاب ''اولیائے جھنگ'' (جھنگ ادبی اکیڈمی، جھنگ۔ بار چہارم ۲۰۰۰ء) کے صفحہ ۳۳۰ تا ۳۳۶ پر نور احمد نقشبندی کا تفصیلی حال بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''آپ (نور احمد) کی اولادِ نرینہ نہیں تھی۔ دو صاحبزادیوں سے نسل چلی، باقی دو صاحبزادیوں سے کوئی اولاد نہ ہوئی'' (ص ۳۳۶) اسی ضمن میں لکھتے ہیں کہ ''شعبان المعظم کی پندرھویں کو ہجری ۱۲۹۹ عین جمعہ کے وقت اس دنیا سے رخصت ہوئے۔''

یہ دونوں بیانات مجید امجد کے حوالے سے دی گئی رائے کی نفی کرتے ہیں کیونکہ مجید امجد کے اجداد کے بارے میں لکھتے ہوئے انھوں نے غلام قاسم بھٹی کو نور احمد کا بیٹا قرار دیا اور لکھا کہ ۱۸۱۰ء میں روسائے جھنگ نے انھیں (نور احمد کو) چنیوٹ سے جھنگ آنے پر آمادہ کیا جبکہ کتاب ''اولیائے جھنگ'' میں ان کی وفات شعبان ۱۲۹۹ھ بمطابق جون ۱۸۸۴ء بنتی ہے۔ یوں ۱۸۱۰ء والا بیان مشکوک ہو جاتا ہے۔

یہ تضاد اپنی جگہ مگر مجید امجد کے نانا نور محمد اور ان کے والد غلام قاسم بھٹی کی حد تک بلال زبیری کی معلومات درست ہیں مگر مولوی نور احمد نقشبندی کے حوالے سے بات ابھی تشنۂ تحقیق ہے۔

۷۔ ارشاد بیگم (خالہ زاد بہن) سے انٹرویو از راقم بمقام رہائش گاہ جھنگ بتاریخ ۳ مارچ ۲۰۰۲ء۔

۸۔ (i) سروس بک (مجید امجد) محکمہ فوڈ، منٹگمری، صفحہ اوّل۔

(ii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد۔ سوانحی خاکہ'' مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد'' (لاہور، ماورا پبلی کیشنز، اوّل جنوری ۱۹۸۹ء)، ص ۳۷۔

۹۔ (i) سروس بک (مجید امجد) صفحہ اوّل۔

(ii) مکتوب بنام حیات خان سیال مشمولہ ''گلاب کے پھول''، ص ۱۴۔

۱۰۔ میاں عبدالکریم بھٹی (سوتیلے بھائی) سے انٹرویو از راقم۔

۱۱۔ (i) سروس بک (مجید امجد)

(ii) مجید امجد کے والدِ محترم کے حوالے سے بعض محققین غلط فہمی کا شکار رہے ہیں۔ بلال زبیری اپنے مضمون ''شہیدِ تنہائی'' (مشمولہ ''گلاب کے پھول''، ص ۵۴) میں لکھتے ہیں کہ ''ان کے والد کا نام علی محمد تھا جو محکمہ تعلیم میں ملازم تھے'' بلال زبیری کی اس رائے کو ڈاکٹر شاہین مفتی نے اپنی کتاب ''جدید اردو نظم میں وجودیت'' (سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۱ء) کے صفحہ ۲۴۲ پر بطور حوالہ درج کیا ہے مگر یہ رائے مبنی بر حقائق نہیں ہے۔ اسی طرح نسیم اختر گل نے اپنے غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم۔اے اُردو سال ۱۹۷۷ء ملتان یونی ورسٹی ملتان (''مجید امجد بحیثیت شاعر'') کے صفحہ ۱۵ پر لکھا ہے کہ ''والد کا نام علی محمد تھا جو دین کا درس دیتے تھے۔'' یہ رائے بھی درست نہیں۔ راقم نے ان کے بھائی سے اس سلسلے میں واضح جواب طلب کیا تھا۔

(iii) پروفیسر نوید اختر (عبدالکریم بھٹی کی دختر اور مجید امجد کی بھتیجی) سے انٹرویو از راقم بمقام رہائش گاہ جھنگ بتاریخ ۲/مارچ ۲۰۰۲ء۔

۱۲۔ عامر سہیل۔ ''مجید امجد۔ بیاضِ آرزو بکف'' (ملتان، بیکن بکس، جنوری ۱۹۹۵ء)، ص ۱۶۔

۱۳۔ محترمہ بیگم شعری سے انٹرویو از حکمت ادیب مشمولہ ''سہ ماہی ''القلم'' مجید امجد ایک مطالعہ (جھنگ، جھنگ ادبی اکیڈمی، اوّل ۱۹۹۴ء)، ص ۱۰۷۔

۱۴۔ (i) محمد عارف کلیم۔ ''مجید امجد کا کلام فکری و فنی جائزہ'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔اے (اُردو) پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور، ص ۷۔

(ii) امتیاز حسین۔ ''مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔اے (اردو) پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۲۰۰۰ء، ص ۲۔

۱۵۔ (i) عبدالکریم بھٹی (سوتیلے بھائی) سے انٹرویو از راقم۔

(ii) ارشاد بیگم (خالہ زاد بہن) سے انٹرویو از راقم۔

۱۶۔ ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا۔ ''مجید امجد، سوانحی خاکہ''، مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد''، ص ۳۷۔

۱۷۔ عبدالکریم بھٹی (سوتیلے بھائی) سے انٹرویو از راقم۔

۱۸۔ (i) عبدالکریم بھٹی (سوتیلے بھائی) سے انٹرویو از راقم۔

(ii) نسیم اختر گل۔ ''مجید امجد بحیثیت شاعر''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔اے (اُردو) ص ۵۳۔

۱۹۔ عبدالکریم بھٹی (سوتیلے بھائی) سے انٹرویو از راقم۔

۲۰۔ نسیم اختر گل۔ ''مجید امجد بحیثیت شاعر''، غیر مطبوعہ مقالہ، ص ۵۳۔

۲۱۔ بلال زبیری۔ ''شہیدِ تنہائی'' (مضمون) مشمولہ'' گلاب کے پھول''، ص ۵۴۔

۲۲۔ اختر عباس۔ ''مجید امجد کا شعری اسلوب''، غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم۔اے (اُردو) پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۶۸، ۶۷۔

۲۳۔ خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد۔سوانحی خاکہ''، مشمولہ'' کلیاتِ مجید امجد''، ص ۳۷۔

۲۴۔ بلال زبیری۔ ''شہیدِ تنہائی'' (مضمون) مشمولہ'' گلاب کے پھول''، ص ۵۴۔

۲۵۔ مکتوب بنام حیات خان سیال مشمولہ'' گلاب کے پھول''، ص ۱۴۔

۲۶۔ خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد۔سوانحی خاکہ''، مشمولہ'' کلیاتِ مجید امجد''، ص ۳۷۔

۲۷۔ مکتوب بنام حیات خان سیال مشمولہ گلاب کے پھول''، ص ۱۴۔

۲۸۔ بلال زبیری۔ ''شہیدِ تنہائی'' (مضمون) مشمولہ'' گلاب کے پھول، ص ۵۵۔

۲۹۔ (i) مکتوب بنام حیات خان سیال، مشمولہ'' گلاب کے پھول''، ص ۱۴۔

(ii) مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا مشمولہ'' گلاب کے پھول''، ص ۲۳۔

(اس انٹرویو میں مجید امجد نے ''عروج'' کی ادارت کا دور ۱۹۴۴ء تک بتایا ہے جبکہ خودنوشت خاکہ میں ۱۹۴۰ء آیا ہے۔ سنین کے اس تضاد کو ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے دور کیا ہے جسے فوزیہ اشرف نے اپنے تحقیقی مقالہ برائے ایم۔اے (اردو) بعنوان ''مجید امجد کی شاعری میں ہیئت کے تجربے'' (اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۸۷ء) میں تفصیل سے درج کیا ہے۔ لکھتی ہیں:

''اس تضاد کو حل کرنے کے لئے خواجہ محمد زکریا نے تحقیق کی جس سے واضح ہوا کہ مجید امجد نے 'عروج' میں ۸/اگست ۱۹۳۴ء سے کام کرنا شروع کر دیا لیکن بوجوہ ان کا نام شائع نہیں کیا جاتا تھا لیکن یکم جولائی ۱۹۳۵ء سے لے کر یکم جنوری ۱۹۴۰ء تک رسالے میں مجید امجد کا نام چھپتا رہا (اور اسی عرصہ میں مجید امجد کی تقریباً دوسو نظمیں اور اس سے آدھے نثری مضامین اس میں شائع ہوئے)..........۱۶/جنوری ۱۹۴۰ء کے پرچے سے مجید امجد کا نام بغیر کسی اعلان کے اچانک غائب ہوگیا۔'' (ص ۳)

۳۰۔ ڈاکٹر محمد امجد ثاقب ۔ ''شہرابِ دریا''، ص: ۲۰۱، ۲۰۰، ۲۰۱ اور ۲۸۸۔

(''جھنگ سے نکلنے والے پرچوں میں ''جھنگ سیال'' سب سے پرانا پرچہ تھا۔ یہ ۱۹۰۳ء میں جاری ہوا۔ یہ رسالہ چونکہ ہندوؤں کے مفادات کا تحفظ کرتا تھا اس لیے مسلمانوں کی اس پرچے سے ٹھنی رہتی تھی۔ اس کے جواب کے لیے حافظ خدا بخش نے ۱۹۰۵ء میں ''المیر'' کے نام سے مسلمانوں کا نمائندہ پرچہ جھنگ سے جاری کیا جو ''جھنگ سیال'' میں ہندوؤں کی تنگ نظری کا منہ توڑ جواب تھا اور پھر بعد میں ستمبر ۱۹۳۵ء میں ڈاکٹر عزیز علی نے چنیوٹ سے ''یادِ خدا'' جاری کیا جو ستمبر ۱۹۳۸ء میں ہفت روزہ ہو گیا۔ اس پرچے میں مجید امجد کی تخلیقات شائع ہوتی تھیں۔'')

۳۱۔ (i) بلال زبیری۔ ''شہیدِ تنہائی'' (مضمون) مشمولہ ''گلاب کے پھول''، ص ۵۷، ۵۶۔

(ii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد۔ سوانحی خاکہ''، مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد''، ص ۳۷۔

۳۲۔ محمد عارف کلیم۔ ''مجید امجد، دورِ آخر کا کلام۔ فکری و فنی جائزہ''، غیر مطبوعہ مقالہ، ص ۱۱۔

۳۳۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد، سوانحی خاکہ''، مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد''، ص ۳۷۔

۳۴۔ سروس بک مجید امجد۔

۳۵۔ (i) ایضاً

(ii) مکتوب بنام حیات خان سیال، مشمولہ ''گلاب کے پھول''، ص ۱۴۔

(iii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد۔ سوانحی خاکہ''، مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد''، ص ۳۸۔

۳۶۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد۔ سوانحی خاکہ''، مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد''، ص ۳۸۔

۳۷۔ نسیم اختر گل۔ ''مجید امجد۔ بحیثیت شاعر''، غیر مطبوعہ مقالہ، ص ۵۲۔

۳۸۔ بیگم شیر محمد شعری سے انٹرویو از حکمت ادیب و الیاس شیروانی مشمولہ سہ ماہی ''القلم''، ص ۷۱۰۔

۳۹۔ (i) صفدر سلیم سیال۔ ''قدح قدح تیری یادیں'' (مضمون) مشمولہ سہ ماہی ''ادبیات'' (جلد ۱۳، شمارہ ۵۴، ۲۰۰۱ء)، ص ۲۸۲

(ii) صفدر سلیم سیال سے انٹرویو از راقم بمقام رہائش گاہ صفدر سلیم سیال جھنگ بتاریخ ۵ اگست ۲۰۰۰ء۔

۴۰۔ شیر محمد شعری سے انٹرویو مشمولہ سہ ماہی ''القلم''، ص ۷۰۷۔

۴۱۔ بیگم مجید امجد کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ) مرقومہ یکم جولائی ۱۹۵۴ء۔

۴۲۔ بیگم مجید امجد کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ) مرقومہ تاریخ ندارد۔
۴۳۔ بیگم مجید امجد کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ) مرقومہ یکم اگست ۱۹۶۹ء۔
۴۴۔ اس حوالے سے تقریباً سبھی مضمون نگار متفق ہیں کہ امجد صاحب اپنی تنخواہ کا معقول حصہ اپنی بیگم کو بھیجتے رہے۔اس کے علاوہ ان کی بیگم کی ریٹائرمنٹ اور پنشن کے سلسلے میں انھوں نے بہت زیادہ تگ و دو کی۔ مجید امجد کی خالہ زاد بہن اقبال بیگم کے ۱۲/اپریل ۱۹۶۹ء کے تحریر کردہ خط میں مجید امجد کی بیگم کے ریٹائرمنٹ اور پنشن کیس کی تفصیل مل جاتی ہے۔ یہ خط راقم کے پاس محفوظ ہے۔اس سے پہلے مجید امجد نے خاصی تگ و دو کر کے اپنی بیگم کے لیے سیکریٹری ایجوکیشن سے دو سال کی Extension منظور کروائی تھی۔

(جعفر شیرازی سے انٹرویو از راقم)

۴۵۔ نسیم اختر گل۔''مجید امجد۔ بحیثیت شاعر''،غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ،ص۵۲۔
۴۶۔ بیگم شیر محمد شعری سے انٹرویو مشمولہ سہ ماہی ''القلم''،ص۱۰۷۔
۴۷۔ مجید امجد اور پروفیسر تقی الدین انجم (ایک انٹرویو) از ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء بمقام جھنگ بتاریخ مئی ۱۹۸۲ء نظر ثانی اپریل ۲۰۰۰ء مشمولہ سہ ماہی ''صحیفہ'' شمارہ ۱۶۴ (لاہور،مجلس ترقی ادب، جولائی تا ستمبر ۲۰۰۰ء)،ص ۶۷۔
۴۸۔ شیر افضل جعفری۔''مجید امجد۔کوی سدھارتھ'' (مضمون) مشمولہ ''گلاب کے پھول''،ص ۳۸۔
۴۹۔ ایضاً ص ۴۰
۵۰۔ (i) بحوالہ عامر سہیل،''مجید امجد بیاضِ آرزو بکف''،ص۲۱۔
(ii) خورشید بیگم کا حوالہ پروفیسر تقی الدین انجم نے بھی اپنے انٹرویو میں دیا ہے۔ (صحیفہ، جولائی-ستمبر ۲۰۰۰ء)،ص ۶۶۔
(iii) مجید امجد کے گانا سننے اور دیارِ حسن جانے کے حوالے سے بعض اور اشارے بھی مل جاتے ہیں۔شیر محمد شعری نے اپنے انٹرویو (مشمولہ ''القلم''،ص ۱۰۸) میں اس طرف واضح اشارہ کیا ہے۔اس حوالے سے بہت سے شواہد مل جاتے ہیں۔
(iv) شیر افضل جعفری کے مضمون میں مجید امجد اور خورشید بیگم کے تعلق کے بارے میں جو واقعہ درج کیا گیا ہے اس کی تصدیق یا تائید کسی دوسرے مضمون یا تحریر میں نظر نہیں آتی البتہ خواجہ محمد زکریا

کے ایک مضمون بعنوان ''مجید امجد۔ایک مطالعہ'' مشمولہ مجلّہ راوی (گورنمنٹ کالج لاہور، جلد ۸۲ شمارہ واحد، اگست ۱۹۹۵ء) ص ۲۷ پر اس واقعہ کی تصدیق ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے مجید امجد کے قریبی دوست شیر محمد شعری کے حوالے سے کی ہے اور اس واقعہ کو درست قرار دیا ہے۔

۵۱۔ (i) عامر سہیل۔''مجید امجد۔بیاضِ آرزو بکف''، ص ۲۱۔

(ii) خورشید بیگم سے شادی کے متعلق ٹھوس شواہد موجود نہیں ہیں۔ جھنگ میں بیدل پانی پتی (شاعر) نے اپنے بزرگوں کے حوالے سے یہ بات کہی تھی مگر اس کی صداقت بہت حد تک مشکوک ہے۔خورشید بیگم سے شادی والے واقعہ کا علم مجید امجد کے ماموں زاد ماسٹر غالب علی کو بھی تھا مگر انھوں نے بتانے سے گریز کیا۔راقم نے ۱۹۹۴ء میں ماسٹر غالب علی سے ملاقات کی تھی۔اب ان کا انتقال ہو چکا ہے۔

(iii) راقم کے پاس مجید امجد کے جو کاغذات اور بکھرے ہوئے قلمی مسودات ہیں ان میں ایک ورق ایسا بھی ہے جو مجید امجد کے ابتدائی کلام پر مشتمل ہے۔اس ورق سے پہلے اور بعد کے اوراق کا کچھ علم نہیں تاہم مذکورہ ورق کے دونوں اطراف مجید امجد کی تین نظمیں بعنوان ''منو''، ''رخصت'' اور ''قرب'' درج ہیں، جن پر بالترتیب ۴۴، ۴۵ اور ۴۶ کے نمبر شمار بھی لکھے ہوئے ہیں۔ان میں ایک نظم ''رخصت'' مجید امجد کی کتاب ''شبِ رفتہ'' (۱۹۵۸ء) کے صفحہ نمبر ۳۱ اور کلیاتِ مجید امجد مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا (۱۹۸۹ء) کے صفحہ نمبر ۱۰۷ پر درج ہے۔دونوں کتب میں چھ اشعار ہیں جب کہ قلمی نظم سات اشعار پر مشتمل ہے۔مندرجہ ذیل شعر کہیں درج نہیں:

دیکھ اے دردِ محبت اب ترے بیمار کو زہر کا اک گھونٹ ہے یہ زیست کا رنگیں سبو

ان میں ''منو'' کے عنوان کی نظم ایسی ہے جس میں واضح طور پر کسی طوائف سے محبت کا حوالہ ہے۔ اس طوائف کا نام ''منو'' ہے جو غالباً کسی نام کی عرفیت ہے (ممکن ہے خورشید بیگم کی ہو) اس نظم میں اُس طوائف سے محبت بھی ہے اور گلہ بھی۔نظم بارہ اشعار پر مبنی ہے۔چند شعر دیکھیں:

نہیں نہیں کہ مجھے تجھ سے پیار ہے منو غلط کہ تجھ پر مرا دل نثار ہے منو
گماں نہ کر کہ ترے چمپئی لبوں کی مٹھاس بنا چکی ہے مرے دل کو جنت احساس
گماں نہ کر کہ ترے گیسوؤں کی خوشبو میں تری بہکتی ہوئی انکھڑیوں کے جادو میں
ہے وہ کشش کہ میں سرشارِ بے خودی ہو کر کھنچا کھنچا چلا آتا ہوں تری چوکھٹ پر

تو مرے سوز دروں کا گداز کیا جانے مری گناہ کی رفعت کے راز کیا جانے
جگر کو ڈستی ہے جب یہ ادا زمانے کی میں راہ لیتا ہوں تیرے گناہ خانے کی
یہ تیری بستی بھی مثلِ عجیب بستی ہے جو بدنصیبوں کی اک خوش نصیب بستی ہے
خدا کی ساری خدائی میں اک یہی ہے مقام جہاں ''ہوس'' کے لبوں پر نہیں ''وفا'' کا نام

۵۲۔ حسن رضا گردیزی سے مکالمہ ازظفر معین بلے، مشمولہ ہفت روزہ '' آوازِ جرس'' لاہور (۹ تا ۱۵ مئی ۱۹۹۱ء)، ص ۷۔

۵۳۔ شیر محمد شعری سے انٹرویو، مشمولہ سہ ماہی ''القلم''، ص ۲۰۶۔

۵۴۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔ ''مجید امجد کی داستانِ محبت'' (لاہور، معین اکادمی، اوّل نومبر ۱۹۹۱ء)، ص ۹۴۔

۵۵۔ ایضاً ص ۹۵۔

۵۶۔ پروفیسر قیوم صبا۔ ''آئینوں کا سمندر'' (مضمون) مشمولہ ادبی مجلّہ ساہیوال (گورنمنٹ کالج ساہیوال، ۱۹۷۵ء) خصوصی اشاعت بیادِ مجید امجد، ص ۱۹۲۔

۵۷۔ جعفر شیرازی سے تحریری انٹرویو از راقم۔

۵۸۔ نظم ''میونخ''، مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد'' مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا (لاہور، ماورا پبلی کیشنز، جنوری ۱۹۸۹ء)، ص ۳۱۸۔

۵۹۔ (i) ڈاکٹر محمد امین، ''مجید امجد، چند شخصی باتیں'' (مضمون) مشمولہ ادبی مجلّہ ''دلیلِ سحر'' (گورنمنٹ کالج سول لائنز ملتان، ۹۸-۱۹۹۷ء)، ص ۸۔

(ii) حاجی بشیر احمد بشیر نے بھی راقم کو اپنے انٹرویو (بمقام رہائش گاہ حاجی بشیر، ساہیوال، بتاریخ ۷ رجولائی ۲۰۰۰ء) میں مجید امجد کے کوئٹہ جانے کا حال بیان ہے نیز شالاط سے ان کے قلبی تعلق کا ذکر بھی کیا ہے۔

۶۰۔ شالاط کے خطوط اور تصاویر کے حوالے سے جاوید قریشی لکھتے ہیں کہ:

''آپ یقین کیجئے کہ شالاط کے خطوط اور تصویروں پر مبنی لفافہ میں نے عبدالرشید صاحب کے حوالے ایک امانت سمجھ کر کیا تھا لیکن کافی عرصہ کے بعد مجھے یہ جان کر بے حد دکھ پہنچا کہ یہ لفافہ جب مختلف ہاتھوں سے ہوتا ہوا ڈاکٹر خواجہ زکریا کے پاس پہنچا تو خالی تھا۔''

(جاوید قریشی۔ پیش لفظ ''مجید امجد کی داستانِ محبت'' از ڈاکٹر وزیر آغا، ص: ۲۰،۱۹)

ڈاکٹر خواجہ زکریا نے بھی ان خطوط اور تصاویر کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

''۔۔۔عبدالرشید کی فراہم کردہ تفصیلات میں سے مندرجہ ذیل چیزیں مجھے نہیں ملیں (اور یہ اب تک ایک راز ہے کہ وہ کہاں گئیں؟ اس راز کو جناب جاوید قریشی ہی فاش کر سکتے ہیں کہ یہ مسودات میرے حوالے کیے جانے سے قبل کن کن حضرات کے پاس رہے)

الف: مجید امجد کے کوائف زندگی

ب: ان کے فوٹو اور محکمے کے گروپ فوٹو

ج: جرمن سیاح لڑکی شالاط کے خطوط اور تصویروں والا تھیلا

د: احباب کے بعض خطوط۔۔۔۔''

(ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ پیش لفظ، ''کلیاتِ مجید امجد''، ص ۳۳)

اس حوالے سے راقم نے جناب عبدالرشید کا تفصیلی انٹرویو کیا تھا انھوں نے اس بارے میں کہا کہ:

''کتاب چھپنے کے بعد ساری کی ساری کتاب امجد اسلام امجد کے حوالے کر دی گئی اور جو مخطوطے تھے جن میں شالاط کے خطوط اور تصویریں، مجید امجد کے گروپ فوٹوز، بکھرے ہوئے کاغذ اور مسودات تھے نزاکت بھٹی (پی۔آر۔او، سیڈ کارپوریشن) کے حوالے کر دیئے گئے۔۔۔اب وہ مسودات وغیرہ کہاں ہیں اس بارے میں مجھے علم نہیں ہے۔''

(عبدالرشید سے انٹرویو از راقم، بمقام سرکاری رہائش عبدالرشید ملتان کینٹ، بتاریخ ۲۸ / مارچ ۲۰۰۱ء)

۶۱۔ اسرار زیدی نے اپنے مضمون ''مہرباں قربتیں، بے ریا ساعتیں'' مطبوعہ سہ ماہی ''دستاویز'' لاہور، مجید امجد نمبر، مرتبہ اشرف سلیم (جلد ۲، شمارہ ۵، اپریل-جون ۱۹۹۱ء) کے صفحہ نمبر ۷۷ پر مجید امجد کے دیگر مسودات کے حوالے سے ڈاکٹر خواجہ زکریا کا واقعہ بیان کیا ہے جس کا ذکر خود خواجہ صاحب نے اسرار زیدی سے کیا تھا۔ واقعہ کچھ یوں ہے: ''کچھ دنوں قبل جب ڈاکٹر خواجہ زکریا کی ''کلیاتِ مجید امجد'' زیرِ اشاعت تھی تو ایک شام وہ خاصی پریشانی کے عالم میں پاک ٹی ہاؤس تشریف لائے۔ بیٹھتے ہی فرمانے لگے۔ زیدی صاحب دھوکہ ہو گیا۔ میرے استفسار پر خواجہ صاحب نے بتایا کہ کم و بیش آٹھ دس روز قبل کاغذات کا ایک پلندہ میرے پاس یہ کہہ کر بھیجا گیا کہ اس میں امجد صاحب کی باقی غیر مطبوعہ نظمیں اور دوسرے کاغذات ہیں۔ اپنی

مصروفیات کے باعث میں ان کاغذات کو نہ دیکھ سکا پھر چند روز قبل مجید امجد کے بارے میں
''جنگ فورم'' کی ایک خصوصی تقریب میں مجھے مدعو کیا گیا۔ یہاں جاوید قریشی بھی موجود تھے۔
گفتگو کے دوران مجھ سے یہ تسلیم کرایا گیا کہ مجید امجد کا غیر مطبوعہ کلام مجھ تک پہنچ گیا ہے۔
دوسرے روز اخبار میں پوری گفتگو بعینہ شائع ہوگئی لیکن آج جب میں نے متعلقہ پلندے کو کھول کر
دیکھا تو اس میں کاغذات کی غیر متعلقہ کٹنگ کے سوا اور کچھ نہ تھا۔''

۶۲۔ ڈاکٹر، خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد۔ ایک مطالعہ'' (مضمون) مشمولہ مجلّہ راوی، (گورنمنٹ کالج لاہور، جلد ۸۲ شمارہ واحد، اگست ۱۹۹۵ء)، ص ۲۹۔ اس مضمون میں درج واقعہ کچھ یوں ہے:
''اس سلسلے میں، میں قارئین کو یہ بھی بتا دینا چاہتا ہوں کہ پچھلے دنوں افتخار جالب لاہور آئے تھے
انھوں نے پہلے پاک ٹی ہاؤس میں اور اس کے بعد شیزان میں ظفر اقبال کی کتاب کی تقریب
رونمائی کے دوران مجھے بتایا کہ اس جرمن لڑکی کے خطوط بنام مجید امجد میرے پاس موجود ہیں۔
خیال کیا جاتا ہے کہ یہ خط گم ہو چکے ہیں۔ افتخار جالب نے مجھے یہ بھی بتایا کہ وہ جلد ہی ان خطوط کو
مرتب کر کے چھاپ رہے ہیں۔ جب یہ خطوط سامنے آئیں گے تو مجید امجد کی داستانِ محبت پر
مزید روشنی ڈالیں گے۔''

۶۳۔ (i) شالاط کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ) مرقومہ ۲۷ر دسمبر ۱۹۵۸ء مملوکہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، لاہور

(ii) راقم نے شالاط کے خط پر موجود پتہ پر ایک خط مورخہ ۴ جنوری ۲۰۰۱ء کو جرمنی روانہ کیا تھا مگر Retour ہو کر ۱۰ فروری ۲۰۰۱ء کو موصول ہوا۔ نیز راقم نے جرمنی میں دوستوں سے رابطہ کیا مگر کامیابی حاصل نہ ہو سکی۔

۶۴۔ اشرف گوہر گوریجہ کا خط بنام مجید امجد مرقومہ دسمبر ۱۹۵۸ء۔ خط کا متعلقہ اقتباس یہ ہے:
''آپ زاہدان نہ جائیے، شیراز نہ جائیے، بغداد، قاہرہ، ایتھنز اور آسٹریا کہیں نہ جائیے۔ خدارا
کہیں نہ جائیے۔ کیا آپ پسند کریں گے کہ یہاں آپ کے لاکھوں عقیدت مند آپ کی زیارت
کے لئے ترسا کریں؟ تڑپا کریں؟ آپ یقیناً ایسا نہیں کر سکتے۔ آپ بڑے مخلص اور مہربان ہیں۔
آپ اپنے عقیدت مندوں کو روتا چھوڑ، ایک اجنبی سرزمین پر نہیں بس سکتے کہ جہاں غیر ہی غیر
ہوں، اجنبی ہی اجنبی، پرائے اور بیگانے۔''

۶۵۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔ ''مجید امجد کی داستانِ محبت''، ص ۱۲۵۔

۶۶۔ راقم کے پاس مجید امجد کے نام ان کے رشتہ داروں اور دوستوں کے جو خطوط ہیں ان میں ایک خط سجاد احمد کا ہے جس میں انھوں نے شالاط کے نام پر استفسار کیا۔ خط کا اقتباس مندرجہ ذیل ہے:

''ایز د چچا کی لڑکی شالاط بیگم کا نام سب کے لئے حیرانی کا باعث بنا رہا ہے جس کو بھی یہ نام بتایا جاتا ہے وہ یہی کہتا ہے کہ یہ نام۔۔۔مگر یہ کہتے ہوئے وہ فوراً اس خیال میں کھو جاتا ہے کہ شاید اس نام کے پیچھے کوئی بہت ہی پُر مغز معنی ہو۔ نام تو سب کو پسند آ گیا مگر اس کے معانی کوئی نہیں سمجھ سکا۔ اوّل تو یہ جرمن زبان کا لفظ ہے دوسرے آپ ہی اس کا مطلب واضح طور پر بتا سکتے ہیں۔ اگلے خط میں آپ کو ہی تکلیف کرنی پڑے گی۔''

۶۷۔ راقم کے پاس مجید امجد کے نام احباب کے خطوط میں سے وفاقی حکومت کی طرف سے جاری کردہ وہ خط بھی ملا ہے جس میں انھیں پانچ سو روپے وظیفہ دینے کی اطلاع دی گئی تھی۔ یہ خط وفاقی وزیر برائے اطلاعات ونشریات واوقاف وحج جناب کوثر نیازی کے افسر تعلقاتِ عامہ بشیر نسیم کی طرف سے ۵/مارچ ۱۹۷۴ء کو (خط نمبر PRO(M)-۷۴-۴۰۲/۷۴) جاری کیا گیا۔ خط کا اقتباس ملاحظہ ہو:

''آپ نے اپنے خط میں جن نیک جذبات کا اظہار کیا ہے، وزیر موصوف ان کے لیے آپ کے ممنون ہیں۔ آپ کے لیے جو وظیفہ منظور کیا گیا ہے اس کا اجرا اپریل ۱۹۷۴ء سے ہوگا، اطلاعاً تحریر ہے۔''

۶۸۔ (i) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد۔ سوانحی خاکہ''، مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد''، ص ۳۸۔

(ii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد۔ چند یادیں، چند تاثرات''، مشمولہ ماہنامہ ''قند'' مردان (مجید امجد نمبر) مرتبہ تاج سعید، ص ۱۵۔

۶۹۔ (i) پروفیسر قیوم صبا۔ ''آئینوں کا سمندر''، مشمولہ ادبی مجلّہ ''ساہیوال''، ص ۱۹۳۔

(ii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد۔ چند یادیں، چند تاثرات''، مشمولہ ''قند''، ص ۱۵۔

۷۰۔ مجید امجد اور پروفیسر تقی الدین انجم (ایک انٹرویو) از ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء، مشمولہ سہ ماہی ''صحیفہ''، لاہور، ص ۶۸۔

۷۱۔ (i) ڈاکٹر محمد امین۔ ''مجید امجد، چند شخصی باتیں'' (مضمون) مشمولہ مجلّہ ''دلیل سحر''، ملتان، ص ۸۔

(ii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد، سوانحی خاکہ'' (مضمون) مشمولہ کلیات مجید امجد، ص ۳۸۔

(iii) جعفر شیرازی اپنے مضمون ''مجید امجد اور میں (داستان رفاقت) مطبوعہ ''القلم''، میں لکھتے ہیں کہ ''ہم یک جان دو قالب کی مثال ایک دوسرے کے اتنے قریب رہے......انھی دنوں مجید امجد کی بصارت کثرت سگریٹ نوشی، مے نوشی متاثر ہوئی۔'' (ص ۴۰)

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے جعفر شیرازی کی اس رائے کی تردید اپنے مضمون ''مجید امجد۔ایک مطالعہ'' مطبوعہ مجلہ راوی، لاہور میں کی ہے لکھتے ہیں کہ ''مجید امجد کی بصارت ایک ڈسپنسر کے کونین مکسچر کی غیر معمولی ڈوز کی وجہ سے ہوئی تھی۔ اس طرح انھوں (جعفر شیرازی) نے جو سُن لکھا وہ بھی درست نہیں۔'' (ص ۲۸)

۷۲۔ خالد طور۔ ''اے موت اے چارہ گر''(مضمون) مشمولہ ''قند''، ص ۲۹۔

۷۳۔ شیر افضل جعفری۔ ''مجید امجد۔ کوی سدھارتھ'' (مضمون) مشمولہ ''گلاب کے پھول''، ص ۴۵۔

۷۴۔ ڈاکٹر محمد امین۔ ''میں عمر اپنے لئے بھی تو کچھ بچا رکھتا'' (مضمون) مشمولہ ''القلم' ص ۶۴، ۶۵۔

۷۵۔ جاوید قریشی۔ ''حرف معذرت'' (دیباچہ: ''شب رفتہ کے بعد'')، (لاہور، تیسری دنیا کا اشاعت گھر، اوّل ۱۹۷۶ء)

۷۶۔ (i) صفدر سلیم سیال سے انٹرویو از راقم۔

(ii) احمد تنویر۔ ''مجید امجد کی یادیں اور باتیں'' (مضمون) مشمولہ ''القلم''، ص ۹۸ تا ۱۰۰۔

(صفدر سلیم سیال اور احمد تنویر کے بیانات میں اگرچہ شخصی اختلافات کی جھلکیاں نمایاں ہیں مگر بنیادی موضوع کے حوالے سے دونوں حضرات ایک سا موقف رکھتے ہیں۔ راقم نے تحقیق کے سلسلہ میں دونوں حضرات سے رابطہ کیا۔ احمد تنویر کے پاس ماسوائے ان ذاتی اور اختلافی معلومات کے اور کچھ نہیں تھا جو انھوں نے تفصیل کے ساتھ محولہ بالا مضمون میں لکھ دی ہیں مگر صفدر سلیم سیال نے اپنے انٹرویو میں مجید امجد کی ذاتی اور فنی وفکری زندگی کے بے شمار پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے نیز انھوں نے مجید امجد کے ان چند خطوط کا عکس بھی راقم کو فراہم کیا جو وقتاً فوقتاً ان کے نام آتے رہے اسی طرح راقم کے پاس صفدر سلیم سیال کے وہ پندرہ خط بھی محفوظ ہیں جو انھوں نے مختلف اوقات میں مجید امجد کے نام تحریر کیے تھے۔)

۷۷۔ ناصر شہزاد۔ ''زمانوں کے ادبی خراج کا ایک اور سراغ۔ مجید امجد'' (مضمون) مشمولہ سہ ماہی ''سفیر اُردو''، لیوٹن، شمارہ نمبر ۱۴، (برطانیہ، اُردو گھر، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۰ء)، ص ۴۶۔

۷۸۔ ڈاکٹر سجاد باقر رضوی۔ ''تہذیب و تخلیق''، (اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، اوّل جون ۱۹۸۷ء)، ص ۱۹۔

۷۹۔ مجید امجد کی شخصیت اور شاعری کا وجودی انداز نظر سے مطالعہ کرنے کے لیے دیکھیے:

(i) ڈاکٹر شاہین مفتی کے مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ ڈی بعنوان ''جدید اردو نظم میں وجودیت'' (نگران: ڈاکٹر انوار احمد) مطبوعہ (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء) کے صفحات ۲۴۲ اور ۲۶۲ تا ۲۶۷۔ (ii) افتخار بیگ کا غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم فل اُردو بعنوان ''مجید امجد کی شاعری اور فلسفۂ وجودیت'' (نگران: ڈاکٹر نوازش علی، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، سال ۱۹۹۵ء)

۸۰۔ مکتوب بنام حیات خان سیال مشمولہ ''گلاب کے پھول''، ص ۱۴۔

۸۱۔ (i) نسیم اختر گل۔ ''مجید امجد بحیثیت شاعر''، ص ۶۸، ۶۷۔

(ii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد۔ چند یادیں، چند تاثرات'' (مضمون) مشمولہ ''قند''، ص ۱۰۔

۸۲۔ مجید امجد اور پروفیسر تقی الدین انجم، ایک انٹرویو از ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء، مشمولہ سہ ماہی ''صحیفہ''، لاہور، ص ۶۰۔

۸۳۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد۔ سوانحی خاکہ''، مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد''، ص ۳۸۔

۸۴۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد۔ چند یادیں، چند تاثرات'' (مضمون) مشمولہ ''قند''، ص ۱۵، ۱۶۔

۸۵۔ جعفر شیرازی۔ ''مجید امجد اور میں (داستانِ رفاقت)'' (مضمون) مشمولہ ''القلم''، ص ۴۱۔

۸۶۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد۔ ایک مطالعہ'' (مضمون) مشمولہ ''راوی''، لاہور، ص ۲۸۔

۸۷۔ اس سلسلے میں مجید امجد کے مختلف احباب کی آرا مندرجہ ذیل ہیں:

(i) مجید امجد اور پروفیسر تقی الدین انجم (ایک انٹرویو از ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء) مشمولہ سہ ماہی ''صحیفہ''، لاہور، ص ۶۵، ۶۴۔

''انھوں نے فارسی و اُردو کے تمام بڑے کلاسیکی شعراء کا انہماک کے ساتھ مطالعہ کیا تھا۔ میر کے بہت زیادہ معتقد تھے۔۔۔ غالب کی فارسی شاعری کے اشعار، گفتگو اور خطوط میں لکھتے اور لطف لیتے۔۔۔ میر، ناسخ اور ذوق کے بھی اچھے اچھے شعر سناتے۔ فارسی ادبیات میں حافظ، سعدی، عرفی اور غالب کے بہت مداح تھے۔۔۔ پنجابی ادب پر گہری نظر تھی۔ میاں محمد کے اشعار اکثر

سناتے۔ انگریزی شاعری میں رومانی شعرا خصوصاً کولرج، ورڈزورتھ اور کیٹس کو زیادہ پسند کرتے تھے۔ علم ہیئت ان کا محبوب موضوع تھا۔ فلسفہ کی کتابیں زیرِ مطالعہ رکھتے تھے۔ علم طب سے بھی واقفیت تھی۔ نبض کی کیفیات پہچانتے تھے۔

مذہبی کتابیں بھی بہت پڑھتے تھے خاص طور پر سیرت، فقہ، علم الکلام سے زیادہ دلچسپی تھی۔ قرآن پاک کو سمجھ کر پڑھنے کی کوشش کرتے، امام قرأت میں غلطی کرتا تو آپ لقمہ دیا کرتے۔''

(ii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد، سوانحی خاکہ'' مشمولہ ''کلیات مجید امجد'' ص ۳۸۔

''امجد نہایت وسیع المطالعہ انسان تھے۔ فارسی اور انگریزی زبانوں پر عبور رکھتے تھے۔ عربی، ہندی اور پنجابی سے بھی اچھی طرح واقف تھے۔ انگریزی زبان کے توسط سے مختلف معاشرتی اور سائنسی علوم کا مطالعہ آخری عمر تک کرتے رہے۔''

(iii) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ 'مجید امجد۔ چند یادیں، چند تاثرات'' مشمولہ ''قند'' ص ۱۴۔

''وہ انگریزی بہت اچھی جانتے تھے۔ ترجمے میں انھیں بے پناہ مہارت تھی جو ان ترجموں سے ظاہر ہے جو انھوں نے جدید امریکی شاعری سے کیے۔ وہ جہاں ایک طرف نجوم اور طب پر عبور رکھتے تھے وہیں سائنسی موضوعات پر جدید لٹریچر ان کی نظر سے گزرتا رہتا تھا۔ لائبریری میں روزانہ جاتے۔۔۔ ایک مرتبہ انھوں نے کائنات کے متعلق سائنسی معلومات پر مبنی کتاب لکھنی شروع کی تھی جو اس لیے نامکمل چھوڑ دی کہ انھیں کے بقول یورپ اور امریکہ میں اس موضوع پر اچھی سے اچھی کتابیں موجود ہیں۔''

(iv) ڈاکٹر محمد امین۔ ''مجید امجد، چند شخصی باتیں'' مشمولہ ''دلیلِ سحر''، ملتان، ص ۹۔

''مجید امجد مطالعہ کے شوقین تھے۔ زیادہ تر شعر و ادب کا مطالعہ کرتے تھے۔ اُردو، فارسی، انگریزی، پنجابی ہر زبان کے ادب کو پڑھتے تھے۔ لغت بینی ان کی عادت کا حصہ تھی۔ وہ روزانہ لغت دیکھتے تھے ان کے پاس انگریزی اور اُردو کی کئی لغات موجود تھیں۔''

۸۸۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا مشمولہ ''گلاب کے پھول'' ص ۳۵۔

۸۹۔ ایضاً ص ۲۹۔

۹۰۔ جن شعرا کی نظموں کے تراجم مجید امجد نے کیے وہ کلیاتِ مجید امجد کے مندرجہ ذیل صفحات پر دیکھے جا سکتے ہیں:

(i) شاخِ چنار (۱۴؍ستمبر ۱۹۵۸ء)، رچرڈ ایلڈ رچ، کلیاتِ مجید امجد، ص۳۱۲۔

(ii) دو چیزیں (۱۸؍ستمبر ۱۹۵۸ء)، ڈونلڈ بیب کوک، کلیات مجید امجد، ص۳۱۴۔

(iii) ماڈرن لڑکیاں (۱۲؍اگست ۱۹۵۹ء)، فلپ بوتھ، کلیاتِ مجید امجد، ص۳۲۹۔

(iv) شناور (۱۸؍اگست ۱۹۵۹ء)، رابرٹ فرانس، ''کلیاتِ مجید امجد'' ص۳۳۳۔

(v) وہ ایک دن بھی عجیب دن تھا (۲۸؍اگست ۱۹۵۹ء)، فلپ مرے، کلیاتِ مجید امجد، ص۳۳۴۔

(vi) وقت (۲۹جون ۱۹۶۲ء) رچرڈ ایلڈ نگٹن، کلیاتِ مجید امجد، ص۳۸۲۔

۹۱۔ نسیم اختر گل نے اپنے تحقیقی مقالہ (''مجید امجد بحثییت شاعر'') میں مجید امجد کے قریبی ملنے والے رحمان فراز کے حوالے سے یہ واقعہ درج کیا ہے کہ جب وہ امریکہ گئے تھے تو مجید امجد نے ان کے ہاتھ امریکی ادب پر کئی کتابیں منگوائی تھیں۔ (ص۷۲)

۹۲۔ نسیم اختر گل۔ ''مجید امجد۔ بحثییت شاعر'' ص۷۳۔

۹۳۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، مشمولہ ''گلاب کے پھول'' ص۲۲۔

۹۴۔ بلال زبیری۔ ''شہیدِ تنہائی'' (مضمون) مشمولہ ''گلاب کے پھول'' ص۵۵۔

۹۵۔ میاں منظور علی خوؔف کا شمار جھنگ کے اہلِ علم حضرات میں ہوتا تھا۔ شعر کہتے تھے مگر ان کا کلام دستیاب نہیں ہوتا۔ ان کے بیٹے ماسٹر غالب علی مرحوم اور پوتے محمد آصف پرویز کے پاس بھی ان کا کلام محفوظ نہیں ہے البتہ مجید امجد کے پرانے کاغذات سے میاں منظور علی خوؔف کی ایک نظم ملی جو انھوں نے اپنی ریٹائرمنٹ کے موقع پر سکول سٹاف کو سنائی تھی۔ نظم کا عنوان ''لمحات آخریں'' ہے۔ چند مصرعے ملاحظہ ہوں:

ان مست الست فضاؤں میں، ان ٹھنڈی ٹھنڈی چھاؤں میں، اس بستی میں اس گاؤں میں
اک رین بسیرا کرنے دو

ان بہکی بہکی باتوں میں، ان مہکی مہکی راتوں میں، ان کیف بھری برساتوں میں
اک رین بسیرا کرنے دو

شاد رہے بت خانہ تیرا، آباد رہے مے خانہ تیرا، فضل رہے ربانہ تیرا
اک رین بسیرا کرنے دو۔''

۹۶۔ ''کلیاتِ مجید امجد'' (مرتبہ: ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا) کی پہلی نظم ''موجِ تبسم'' ہے جس کا سن تخلیق ۱۹۳۲ء ہے۔ ص ۴۱۔

۹۷۔ ادبی مجلہ ''نیرنگِ خیال'' نومبر ۱۹۳۱ء کی اشاعت میں مجید امجد کی ایک مختصر نثری تحریر بہ عنوان ''نسیان'' صفحہ ۲۳،۲۲ پر شائع ہوئی تھی۔

۹۸۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا، مشمولہ ''گلاب کے پھول''، ص ۳۲۔

۹۹۔ شیر افضل جعفری۔ ''مجید امجد۔ کوی سدھارتھ'' (مضمون) مشمولہ ''گلاب کے پھول''، ص ۴۸۔

۱۰۰۔ (i) محمود رضوی۔ ''مجید امجد۔ میری نظر میں'' (مضمون) مشمولہ مجلّہ ''فنون''، لاہور (جون، جولائی ۱۹۷۴ء) ص ۸۵۔

(ii) صفدر سلیم سیال سے انٹرویو از راقم۔ اس حوالے سے صفدر سلیم سیال کے الفاظ یہ تھے:

''اتفاق سے، جس دن مجید امجد کا انتقال ہوا تو میں اور نذیر سلطان (اس وقت کے ایم این اے) ہم اکٹھے تھے۔ رفعت سلطان (جھنگ کے شاعر اور مجید امجد کے دوست) اس وقت کرائے کے مکان میں رہتے تھے، وہاں مجید امجد کی وفات کی خبر پہنچی۔ رفعت سلطان اس وقت راشنگ افسر تھے، دفتر کا چپڑاسی آ کر بتاتا ہے کہ مجید امجد کا انتقال ہوگیا ہے، نذیر سلطان رفعت صاحب سے پوچھتے ہیں کہ یہ کون آدمی ہے تو وہ جواب دیتے ہیں کہ وہ ہمارے محکمے کا ایک اے۔ ایف۔ سی تھا۔۔۔۔ شیر افضل جعفری، میں، شیر محمد شعری، بلال زبیری اور صوفی غلام رسول نے میت وصول کی۔ رات گیارہ بجے کے قریب کوئی شاعر ادیب وہاں نہیں تھا، صبح آٹھ بجے جنازہ اُٹھا تو بیس پچیس آدمی تھے۔''

۱۰۱۔ اسرار زیدی۔ ''مہرباں قربتیں بے ریا ساعتیں'' (مضمون) مشمولہ ''دستاویز''، لاہور، مجید امجد نمبر، ص ۶۸۔

۱۰۲۔ ایضاً

۱۰۳۔ (i) محمود رضوی۔ ''مجید امجد۔ میری نظر میں'' (مضمون) مشمولہ مجلّہ ''فنون''، لاہور، ص ۸۵۔

(ii) جعفر شیرازی سے تحریری انٹرویو از راقم

۱۰۴۔ خورشید رضوی۔ ''میں نے اس کو دیکھا ہے'' (مضمون) مشمولہ ''ادبیات''، اسلام آباد، (جلد ۱۳، شمارہ ۵۴-۲۰۰۱ء)

(خورشید رضوی نے اس مضمون میں ان مجالس میں ہونے والے مباحث کا حال لکھا ہے۔ لکھتے ہیں کہ

''ان مجلسوں میں اُن (مجید امجد) کی خصوصی چھیڑ چھاڑ بشیر صاحب کے ساتھ رہا کرتی تھی ـــــ جہاں تک مجھے یاد ہے ان دنوں اس چھیڑ چھاڑ میں ہمیشہ ایک برادرانہ اور شگفتہ ادبی رنگ ہوا کرتا تھا مثلاً ایک بار حاجی صاحب نے تنقید کے لیے غزل پڑھی

زہر بھرا اک بان تھی پیارے رات تری ہر بات
رات تری ہر بات گئی دل چھید مرا دل چھید
کس جمشید کی کس پیالے کی لے بیٹھے ہو بات
تم بھی اپنے دل میں جھانکو، تم بھی ہو جمشید

امجد صاحب نے ''پیالے'' کے وزن پر گرفت کرتے ہوئے کہا اس میں یاء متحرک ہونی چاہیے، یعنی ''پیالہ'' اور ساتھ ہی غالب کے مصرعے سے استشہاد کیا

پیالہ گر نہیں دیتا نہ دے شراب تو دے

اس پر حاجی صاحب نے کہا کہ ''پیالہ'' بسکون یاء کہنے میں بھی کچھ حرج نہیں اور بڑی خوبصورت طنز کرتے ہوئے خود امجد صاحب کا مصرعہ پڑھا

اپنے ہاتھ سے میری چائے کی پیالی میں چینی گھولو

لیکن امجد صاحب نے اصرار کیا کہ ''پیالی'' ہندی ہو چکا ہے لہٰذا اس پر قیاس درست نہیں جب تک یہ ''پیالہ'' ہے فارسی لفظ ہے اور اسے متحرک الیاء ہونا چاہیے۔'' (ص ۲۵۳، ۲۵۴)

۱۰۵۔ (i) محمود رضوی۔ ''مجید امجد۔ میری نظر میں'' (مضمون) مشمولہ ''فنون''، لاہور، ص ۸۵۔
(ii) اسرار زیدی۔ ''مہرباں قربتیں، بے ریا ساعتیں'' (مضمون) مشمولہ ''دستاویز''، لاہور، ص ۷۰۔

۱۰۶۔ ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا (مرتب) ''کلیات مجید امجد''، ص ۴۹۱۔

۱۰۷۔ حاجی بشیر احمد بشیر سے انٹرویو از راقم بمقام رہائش گاہ (ساہیوال) مورخہ ۷؍ جولائی ۲۰۰۰ء۔

۱۰۸۔ خورشید رضوی، ''میں نے اس کو دیکھا ہے'' (مضمون) مشمولہ ''ادبیات''، اسلام آباد، ص ۲۵۳۔

۱۰۹۔ (i) حاجی بشیر احمد بشیر سے انٹرویو از راقم۔ پورا واقعہ حاجی بشیر کے الفاظ میں کچھ یوں ہے:

''امجد صاحب کے والد فوت ہوئے تو دوست کہنے لگے کہ امجد صاحب کے والد فوت ہو گئے ہیں، جھنگ چلیں، میں نے پوچھا کہ کیا امجد صاحب جا چکے ہیں جواب ہاں میں آیا۔ میں نے کہا کہ یہ اصل میں اشارہ ہے کہ میرے پیچھے کوئی نہ آئے میں آؤں تو تعزیت کر لینا۔ میں نے کہا کہ امجد صاحب آئیں تو تعزیت کر لینا۔ جس شخص نے اپنی برادری کو چھوڑا اور یہ سلوک کیا ہے میں ان سے بڑا تو نہیں نیز پتہ نہیں وہاں کیسے حالات ہوں انھیں آزمائش میں ڈالنا درست نہیں ہے مگر دوست خاموشی سے چلے گئے اور میں یہیں رہ گیا۔ امجد صاحب واپس آئے تو میں تعزیت کے لیے حاضر ہو گیا اور انھوں نے تعزیت قبول کر لی پھر چھ ماہ بعد یہ جھگڑا کھڑا ہوا جب نواب بہاول پور فوت ہوئے تو لوگ ان پر بحث کر رہے تھے کوئی انھیں اچھا اور کوئی بُرا کہہ رہا تھا۔ میں نے انھیں کہا کہ اتنے بڑے آدمی کے بارے میں ایسی باتیں ٹھیک نہیں ہیں۔ بحث آگے بڑھ گئی۔ مراتب اختر نے اس بحث کا غلط تاثر لیا اور امجد صاحب کو ساری بات بتائی اور کہا کہ جب آپ کے والد فوت ہوئے تو اس (حاجی بشیر) نے یہ بات کہی تھی فلاں بات کہی تھی یوں اس نے پچھلی باتیں چھیڑ دیں۔ اگر وہ امجد صاحب سے مخلص ہوتے تو یہ بات اُس وقت بتائی جاتی۔ ''چھوٹی ذات'' والی بات کا انھوں نے جال بُنا اور امجد صاحب کا مزاج یہ تھا کہ بات سنی اور یقین کر لیا۔ بعد میں مجھے اس کا پتہ چلا۔۔۔۔''

(ii) حاجی بشیر احمد بشیر، ''کلیاتِ بشیر احمد بشیر'' (لاہور، خزینۂ علم و ادب، ۲۰۰۲ء)، ص ۲۰-۲۴۔

۱۱۰۔ نسیم اختر۔ ''مجید امجد بحیثیت شاعر''، غیر مطبوعہ مقالہ، ص ۵۷۔

۱۱۱۔ مجید امجد اور تقی الدین انجم، ایک انٹرویو از ڈاکٹر اسلم ضیا، مشمولہ ''صحیفہ''، لاہور، ص ۶۳۔

۱۱۲۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ ''مجید امجد۔ چند یادیں، چند تاثرات'' (مضمون) مشمولہ ''قند''، ص ۱۳۔

۱۱۳۔ سجاد میر۔ ''تم پھر نہ آ سکو گے'' (مضمون) مشمولہ ''قند''، ص ۳۶۔

۱۱۴۔ قیوم صبا۔ ''آئینوں کا سمندر'' (مضمون) مشمولہ مجلّہ ''ساہیوال''، ص ۱۹۳۔

۱۱۵۔ حاجی بشیر احمد بشیر سے انٹرویو از راقم۔

۱۱۶۔ شیر افضل جعفری۔ ''مجید امجد۔ کوی سدھارتھ'' (مضمون) مشمولہ ''گلاب کے پھول''، ص ۳۹۔

۱۱۷۔ مجید امجد اور تقی الدین انجم (ایک انٹرویو) از ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء، مشمولہ سہ ماہی ''صحیفہ''، لاہور، ص ۶۶، ۶۷۔

۱۱۸۔ تخت سنگھ، مکتوب بنام مجید امجد، مرقومہ ۴/ اگست ۱۹۶۴ء، کوٹری کلاں فیروز پور، بھارت۔

۱۱۹۔ نسیم اختر گل۔ ''مجید امجد بحیثیت شاعر''۔ غیر مطبوعہ مقالہ۔ ص ۶۱۔

۱۲۰۔ (i) ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا۔ ''مجید امجد۔ چند یادیں، چند تاثرات'' (مضمون) مشمولہ ''قند''، ص ۱۶۔

(ii) قیوم صبا، ''آئینوں کا سمندر'' (مضمون) مشمولہ مجلّہ ''ساہیوال''، ص ۱۹۴۔

۱۲۱۔ راقم کے پاس اُس دور کے بہت سے لکھنے والوں کے خطوط اور نظمیں موجود ہیں جو وہ مجید امجد کو اصلاح کی غرض سے بھجواتے تھے۔ ان شعرا میں عباس اطہر، صفدر سلیم سیال، ناصر شہزاد، بیدل پانی پتی اور دیگر نئے لکھنے والے شامل ہیں۔

۱۲۲۔ جعفر شیرازی۔ ''مجید امجد اور میں'' (مضمون) مشمولہ ''القلم''، ص ۳۶۔

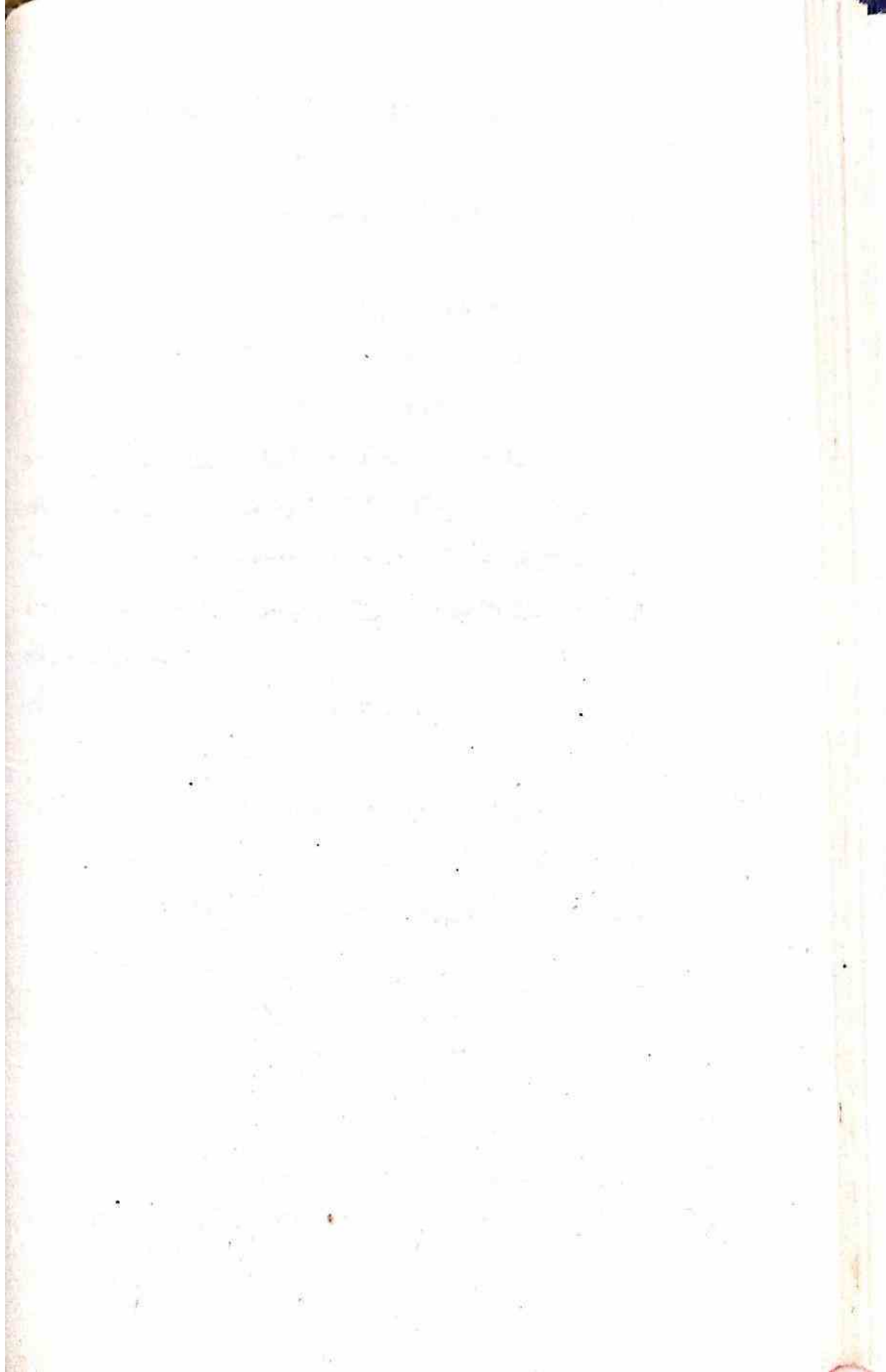
۱۲۳۔ ڈاکٹر محمد امین۔ ''مجید امجد، چند شخصی باتیں'' (مضمون) مشمولہ ''دلیل سحر''، ملتان، ص ۸۔

۱۲۴۔ مجید امجد اور تقی الدین انجم، ایک انٹرویو از ڈاکٹر اسلم ضیا، مشمولہ ''صحیفہ''، لاہور، ص ۶۳۔

۱۲۵۔ اسرار زیدی۔ ''مہرباں قربتیں، بے ریا ساعتیں'' (مضمون) مشمولہ مجلّہ ''دستاویز''، ص ۴۷۔

۱۲۶۔ ایضاً ص ۷۸۔

⌑ ⌑ ⌑

باب دوم:

مجید امجد کی تخلیقات کا تحقیقی جائزہ

مجید امجد کا شعری سفر تقریباً پینتالیس برسوں (۱۹۲۹ء تا ۱۹۷۴ء) پر محیط ہے۔ اس سفر کی کہانی دلچسپ بھی ہے اور معنی خیز بھی۔ انھوں نے شاعری سے جس طرح اپنا رشتہ استوار رکھا وہ تخلیق اور تخلیقی عمل سے اُن کی کمٹ منٹ کو ظاہر کرتا ہے۔ وہ تمام عمر شعر کے متنوع پیکروں، اظہار کے منفرد وسیلوں اور اُن دیکھی دنیاؤں کے نت نئے روپ دیکھنے اور تراشنے کے خواہاں رہے۔ لفظ اور معنی کا تعلق، صورتِ معنی اور معنیِ صورت کا معمہ انھیں درپیش رہا۔ یہی ریاضت تھی جس نے انھیں ایک نئے شعری تناظر کو دریافت کرنے میں مدد فراہم کی تاہم ان کے کلام کو وہ اشاعتی تسلسل نہ مل سکا جو اِن کے بہت سے ہم عصروں (مثلاً فیض احمد فیض، ن م راشد، ناصر کاظمی، احمد ندیم قاسمی اور منیر نیازی وغیرہ) کے حصہ میں آیا۔ اُن کی زندگی میں اُن کا صرف ایک شعری مجموعہ ''شبِ رفتہ'' (۱۹۵۸ء) ہی شائع ہو سکا البتہ انتقال کے بعد اُن کے بکھرے ہوئے بیشتر کلام کو ''شبِ رفتہ کے بعد'' (۱۹۷۶ء) کے نام سے یک جا کر دیا گیا۔ اس کے علاوہ اُن کے کلام کے بہت سے انتخاب اور بعد ازاں کلیاتِ مرتب کیے گئے مگر بیشتر مجموعہ ہائے کلام تحقیقی طریقہ کار کو بروئے کار نہ لانے کے باعث بے شمار اغلاط اور اختلافات کا شکار ہو گئے۔

''شبِ رفتہ'' کی اشاعت کا تجربہ مجید امجد کے لیے زیادہ خوشگوار ثابت نہ ہوا جس کی وجہ سے وہ اپنا دوسرا شعری مجموعہ شائع کرنے سے گریز کرتے رہے، بعد میں دوستوں کے بے پناہ اصرار پر وہ اِسے شائع کرنے پر رضامند بھی ہو گئے تھے مگر یہ کام پایۂ تکمیل تک نہیں پہنچ سکا۔(۱) یہ رائے بھی دی گئی کہ وہ سنجیدہ ادب کی طرف لوگوں کی عدم دلچسپی کے سبب کتاب کی اشاعت سے گریز کرتے رہے۔(۲) اس رائے کو تقویت اس بات سے ملتی ہے کہ ''شبِ رفتہ'' کی اشاعت کے بعد سے لے کر وفات تک وہ اپنی تخلیقات ہندوستان اور پاکستان سے شائع ہونے والے ہر اہم ادبی جریدے کو بڑی باقاعدگی سے بھیجتے رہے اور ادبی جرائد کے مدیران تخلیقات کو اعزاز کے

ساتھ شائع بھی کرتے رہے۔ اس ضمن میں ''نقوش'' (لاہور)، ''ادبی دنیا'' (لاہور)، ''فنون'' (لاہور)، ''ادبِ لطیف'' (لاہور)، ''سویرا'' (لاہور)، ''قند'' (مردان)، ''اوراق'' (لاہور)، ''شعور'' (دہلی)، ''شب خون'' (الہ آباد)، ''پگڈنڈی'' (امرتسر)، ''شاہراہ'' (دہلی)، ''نظمیں'' (دہلی) وغیرہ کو دیکھا جا سکتا ہے جنھیں مجید امجد کا قلمی تعاون حاصل رہا (۳) اپنی تخلیقات کو تواتر کے ساتھ ادبی جرائد کے ذریعہ قاری تک پہنچانا اور تخلیقی سرگرمی میں ہمہ وقت مصروف رہنا ان کے رجائی تخلیقی رویوں کو ظاہر کرتا ہے۔

''شبِ رفتہ'' کی اشاعت (۱۹۵۸ء) کے بعد ان کا بیشتر کلام ادبی جرائد کی زینت بنا البتہ اُن کی وفات کے بعد جاوید قریشی کی زیرِ نگرانی بننے والی اشاعتی کمیٹی کی کوششوں سے دوسرا مجموعہ ''شبِ رفتہ کے بعد'' ۱۹۷۶ء میں اشاعت پذیر ہوا اور وقت کے ساتھ ساتھ ان کے کلام کی اشاعت کا سلسلہ شروع ہوا۔ اب تک کتابی شکل میں شائع ہونے والی تخلیقات کی تاریخی ترتیب کچھ یوں بنتی ہے۔

۱۔i۔ ''شبِ رفتہ'' (زندگی میں شائع ہونے والا واحد ایڈیشن) نیا ادارہ، لاہور، اوّل ۱۹۵۷ء

ii۔ ''شبِ رفتہ'' نیا ادارہ، لاہور، دوم ۱۹۸۱ء

iii۔ ''شبِ رفتہ'' ماورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۹ء

۲۔ ''مرے خدا مرے دل'' (انتخاب: تاج سعید) مکتبہ ارژنگ، پشاور، جولائی ۱۹۷۵ء

۳۔ ''شبِ رفتہ کے بعد'' (دوسرا مجموعہ کلام، مرتبہ: عبدالرشید) تیسری دنیا کا کتاب گھر، لاہور اوّل ۱۹۷۶ء

۴۔ ''گلاب کے پھول'' (انتخاب: محمد حیات سیال)، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، اوّل ۱۹۷۸ء (یہ کتاب مجید امجد پر لکھے گئے مضامین پر مشتمل ہے جس کے آخر میں صفحات ۱۴۸ تا ۲۵۵ پر کلام کا انتخاب موجود ہے)

۵۔ ''اَن گنت سورج'' (مرتبہ: خواجہ محمد زکریا)، ضیائے ادب، لاہور، اوّل ۱۹۷۹ء

۶۔ ''چراغِ طاقِ جہاں'' (مرتبہ: تاج سعید) سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، اوّل ۱۹۸۰ء

۷۔ ''طاقِ ابد'' (انتخاب: شمیم حیات سیال) آئینۂ ادب، لاہور، اوّل ۱۹۸۱ء (انتخاب غزلیات)

۸۔ ''مرگِ صدا'' (انتخاب: محمد امین) کاروانِ ادب، ملتان، اوّل ۱۹۸۲ء
(انتخاب غزلیات)

۹۔ ''اے دل تُو ہی بتا'' (انتخاب: ساحل احمد) اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد (بھارت) اوّل ۱۹۸۶ء
(انتخاب غزلیات)

۱۰۔ ''لوحِ دل'' (کلیات، مرتبہ: تاج سعید) مکتبہ ارژنگ، پشاور، اوّل ۱۹۸۷ء

۱۱۔ ''کلیاتِ مجید امجد'' (مرتبہ: ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا) ماورا پبلشرز، لاہور، اوّل جنوری ۱۹۸۹ء

۱۲۔ ''القلم''، مجید امجد نمبر (مرتبہ: حکمت ادیب)، جھنگ ادبی اکیڈمی، جھنگ، ۱۹۹۴ء
(۹۷۵ صفحات پر مبنی اس جریدے میں صفحات ۸۱۷ تا ۸۷۸ ''مجید امجد کی غیر مدون ومتروک نظمیں'' کے عنوان سے کلام کا انتخاب موجود ہے)

۱۳۔ ''کلیاتِ مجید امجد'' (طبع نو) (مرتبہ: ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا) الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ستمبر ۲۰۰۳ء

۱۴۔ ''انتخاب مجید امجد'' (مرتبہ: ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا) الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ستمبر ۲۰۰۳ء

مجید امجد کے یہ شعری آثار اُن کے فکری تنوع، اور اسالیبِ فن کو سمجھنے میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں مگر اصل مسئلہ، جو ان شعری تخلیقات کے ضمن میں سامنے آتا ہے وہ صحتِ متن کا ہے۔ مجید امجد کی یہ عادت تھی کہ وہ ایک نظم لکھنے کے بعد اسے بار بار سنوارتے اور اِس میں ترمیم واضافے کرتے رہتے تھے۔ نظم کو بنانے سنوارنے کے اِس عمل میں وہ نظم کے خیال، لفظی نشست وبرخاست اور ہیئت تک کو تبدیل کر دیتے تھے، اسی لیے اُن کی ایک نظم کے کئی متن مل جاتے ہیں۔ (۴) یہی معاملہ نظموں کے عنوانات کا بھی ہے، جرائد میں شائع ہونے والی بہت سی نظموں کے عنوانات بعد میں انھوں نے خود تبدیل کیے۔ (۵) اِسی طرح بہت سی نظمیں جب کتابی شکل میں سامنے آئیں تو بہت سے مصرعوں کو نظم سے خارج کر دیا گیا یا نئے مصرعے کہے گئے۔ (۶) راقم کے پاس مجید امجد کی نظموں کے جو قلمی مسودات ہیں اُن میں اس انداز کی قطع وبرید کو دیکھا جا سکتا ہے جس سے یہ اندازہ بھی بخوبی ہوتا ہے کہ وہ ایک نظم کو بنانے کے لیے کس قدر محنت کرتے تھے۔

اس صورتِ حال میں مجید امجد کا کلام ترتیب دینے یا انتخاب کرنے والوں کے ہاں جو مسئلہ درپیش رہا وہ صحتِ متن کا تھا کیونکہ انتخاب کرنے والے بیشتر مرتبین (مثلاً عبدالرشید، تاج سعید، حیات خان سیال، شمیم حیات سیال اور ساحل احمد) نے کسی تحقیقی طریقہ کار کو اختیار نہیں کیا

اور بڑی حد تک اُن کا رویہ غیر محتاط رہا جس کی وجہ سے بہت سی اغلاط ان کتابوں میں راہ پا گئی ہیں، البتہ ڈاکٹر خواجہ زکریا کا مرتب کردہ "کلیات مجید امجد" نسبتاً بہتر انداز میں مرتب کیا گیا ہے۔ اس میں متن کی اُن بہت سی اغلاط کا ازالہ کیا گیا ہے جو اس سے پہلے کے مجموعوں میں عام نظر آتی ہیں۔ ذیل میں مجید امجد کے کلام پر مبنی شائع ہونے والے مختلف مجموعہ ہائے کلام کا ترتیب وار مختصر جائزہ لیا جا رہا ہے تا کہ ان میں شامل تخلیقات کا تحقیقی مطالعہ کرتے ہوئے اُن کا مقام متعین کیا جا سکے۔

"شبِ رفتہ":

یہ مجید امجد کی زندگی میں شائع ہونے والا پہلا اور آخری مجموعہ تھا جو حنیف رامے کی تزئین کے ساتھ ۱۹۵۸ء میں نیا ادارہ، لاہور کی طرف سے شائع کیا گیا۔ اگرچہ ۱۹۵۸ء تک وہ بہت کچھ لکھ چکے تھے اور بہت سا کلام مختلف رسائل میں شائع بھی ہو چکا تھا مگر "شب رفتہ" کی اشاعت کے وقت بعض اشاعتی مجبوریوں کی وجہ سے انھیں اپنے کلام کا نہایت کڑا انتخاب کرنا پڑا۔ کتاب کے فلیپ پر لکھتے ہیں کہ:

> "میں ایک عمر سے نظم اور اُس کی گوناگوں اشکال کا سودائی رہا ہوں اور لکھنے کی ایک جانکاہ لگن میری صبحوں اور شاموں کی عناں گیر رہی ہے، اس دھن میں جو کچھ میں نے لکھا اس کا انتخاب "شبِ رفتہ" میں شامل ہے، اُن میں سے اکثر نظمیں ۱۹۳۸ء اور ۱۹۵۸ء کے درمیاں کہی گئیں۔" (۷)

اس کڑے انتخاب کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ بہت سا کلام جو کتاب کی اشاعت تک موجود تھا، اس میں شامل نہ ہو سکا اور نہ ہی نظمیں اس تاریخی ترتیب میں آ سکیں جس انداز میں انھوں نے لکھی تھیں مثلاً "شبِ رفتہ" کی پہلی نظم "حُسن" ۱۹۳۵ء کی تخلیق ہے، تاریخی اعتبار سے دوسری نظم "جوانی کی کہانی (۱۹۳۷ء) کو ہونا چاہیے تھا مگر کتاب میں یہ نظم چھبیسویں نمبر پر درج ہے۔ اس انداز کی تقدیم و تاخیر کتاب میں جا بجا ملتی ہے، اسی طرح بہت سی نظمیں جو ۱۹۵۸ء تک کہی گئی تھیں وہ کتاب سے خارج کر دی گئیں بقول مجید امجد "تقریباً 'شبِ رفتہ' جتنی ضخامت کی نظمیں اس مجموعہ میں جگہ نہیں پا سکیں" (۸) "شبِ رفتہ کے بعد" اور "کلیاتِ مجید امجد" (مرتبہ: ڈاکٹر خواجہ

زکریا) کے تاریخی مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ جون ۱۹۵۸ء تک ''شب رفتہ کے بعد'' میں تقریباً تمیں ایسی نظمیں اور غزلیں ہیں جو اس کڑے انتخاب کا شکار ہوئیں اور ''کلیاتِ مجید امجد'' میں جون ۱۹۵۸ء تک تینتالیس ایسی تخلیقات ہیں جو صرف کلیات میں شامل ہیں، ان دونوں کتابوں کو ملا کر ۷۳ تخلیقات ہیں جو ''شب رفتہ'' میں جگہ نہ پا سکیں جب کہ کلیاتِ مجید امجد (طبع نو) مرتبہ خواجہ محمد زکریا (لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء) میں تیرہ تخلیقات ایسی شامل کی گئی ہیں جو گزشتہ مرتب کردہ کلیاتِ مجید امجد از خواجہ محمد زکریا (۱۹۸۹ء) میں شامل نہیں تھیں البتہ یہ تیرہ تخلیقات ''القلم'' (جھنگ، مجید امجد نمبر، ۱۹۹۴ء) میں شائع ہو چکی ہیں۔ اس کے علاوہ ''القلم'' مجید امجد نمبر میں ۴۰ ایسی تخلیقات ہیں جو ''شبِ رفتہ کے بعد'' اور کلیات سمیت کسی بھی کتاب میں شامل نہیں تھیں، انھیں بھی مجید امجد نے اپنے انتخاب میں شامل نہیں کیا، یوں کل ملا کر ایک سو چھبیس (۱۲۶) نظمیں اور غزلیں بنتی ہیں۔ (۹) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کے پاس اخبار ''عروج'' کی فائل میں موجود بقیہ نظمیں اور مسوداتِ مجید امجد میں شامل ابتدائی کلام کے رجسٹر میں درج نظمیں اس کے علاوہ ہیں۔ اس ساری تفصیل سے یہ بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ ''شبِ رفتہ'' کے انتخاب کا مرحلہ کس قدر کٹھن تھا۔

اِس کتاب کے ۱۳۸ صفحات میں منظومات کی کل تعداد ۸۴ ہے جن میں اڑسٹھ (۶۸) نظمیں اور سولہ (۱۶) غزلیں شامل ہیں۔ ان منظومات کو چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا ''دمِ شرر'' کے نام سے، جس میں چھ نظمیں، دوسرا ''سطورِ تپاں'' اس میں چھتیس (۳۶) نظمیں اور ایک غزل، تیسرا ''ظروفِ نو'' اس میں پچیس (۲۵) نظمیں اور آخری ''سفینۂ غزل'' کے عنوان سے پندرہ (۱۵) غزلیات پر مبنی ہے۔ اِن اڑسٹھ (۶۸) نظموں میں وہ پہلی نظم ''حرفِ اوّل'' بھی شامل ہے جو بطور دیباچہ لکھی گئی اور جس میں ان کے تخلیقی سفر کی کہانی بھی سنائی دیتی ہے۔

دردوں کے اس کوہِ گراں سے
میں نے تراشی نظم کے ایواں
کی اِک اِک سِل
اِک اِک سوچ کی حیراں مورت

عمر اسی الجھن میں گزری

کیا شئے ہے یہ حرف و بیاں کا
عقدۂ مشکل
صورتِ معنی، معنیِ صورت

بیس برس کی کاوش پیہم
سوچتے دن اور جاگتی راتیں
ان کا حاصل
ایک یہی اظہار کی حسرت

(''شبِ رفتہ'': ص۱۳، ۱۴)

یہ کتاب مجید امجد کے خود منتخب کلام کے ساتھ نہایت خوبصورت انداز سے شائع ہوئی مگر اسے اپنے عہد میں وہ پذیرائی نہ مل سکی جس کی اہل یہ کتاب تھی۔ اس کے بعد دوسرا ایڈیشن ۱۹۸۱ء میں شائع ہوا اور بعد میں ماورا پبلشرز، لاہور نے اسے ۱۹۸۹ء میں طبع کیا۔

''مرے خدا مرے دل'':

مجید امجد کی وفات (۱۱رمئی ۱۹۷۴ء) کے بعد اُن کے کلام کی اشاعت کے سلسلے میں کوئی خاطر خواہ پیش قدمی نہ ہوسکی۔ اُن کی شاعری کے حوالے سے بھی لکھنے والوں کا انداز تنقیدی کم اور تاثراتی زیادہ رہا۔ کتابی شکل میں ان کی شاعری کا پہلا انتخاب جولائی ۱۹۷۵ء میں تاج سعید نے مکتبہ ارژنگ پشاور سے شائع کیا اس سے پہلے وہ اپنے ماہنامہ ادبی جریدے ''قند'' کا مجید امجد نمبر (مئی جون ۱۹۷۵ء) بھی شائع کر چکے تھے۔ اس خصوصی شمارے میں انھوں نے مجید امجد کی چوبیس (۲۴) مطبوعہ و غیر مطبوعہ نظمیں شائع کرنے کے ساتھ ساتھ ''مرے خدا مرے دل'' کی اشاعت کا عندیہ دیا تھا:

> ''مجید امجد کی مطبوعہ نظموں کی تلاش میں جب رسائل کی ورق گردانی کی تو معلوم ہوا کہ اس درویش صفت فنکار نے اردو شاعری کو اپنی سوچ وفکر کا ایک لازوال سرمایہ دیا ہے جس سے ''شبِ رفتہ'' کی طرح کے کئی مجموعے مرتب ہو سکتے

ہیں۔اس نمبر کے لیے ان کی کئی مشہور نظموں کا انتخاب کیا گیا اور ارادہ یہی تھا کہ اُن کی شاعری کا ایک عمدہ انتخاب بھی اس نمبر میں شامل ہو۔۔۔۔ بہت سی خوبصورت، مختصر اور طویل نظمیں ایک الگ مجموعے کی صورت میں ادبی محاکمہ کے ساتھ اس ماہ میں شائع کی جارہی ہے۔''(۱۰)

''مرے خدا مرے دل'' میں شامل نظمیں ''نقوش''، ''سویرا''، ''فنون'' اور ''اوراق'' ایسے ادبی رسائل سے جمع کی گئی تھیں، اُن کی تعداد ۸۱ ہے جس میں سے اکسٹھ(۶۱) نظمیں اور بیس(۲۰) غزلیں شامل ہیں۔ یہ کتاب اس اعتبار سے اہمیت کی حامل ہے کہ وفات کے بعد مجید امجد کے کلام کو کتابی شکل میں مدون کرنے کی یہ پہلی کوشش تھی۔ اگر چہ مرتب کے پیش نظر وفات کے بعد بکھرے ہوئے کلام کو یک جا کرنا تھا مگر کلام کو مرتب کرتے وقت کوئی طریقہ کار اختیار نہیں کیا گیا اور نہ ہی یہ دیکھا گیا کہ یہ نظمیں اس سے پہلے ''شبِ رفتہ'' میں تو شامل نہیں ہیں۔ مثال کے طور پر کتاب میں شامل نظم ''پیش رو'' (ص ۵۰) اس سے پہلے ''شبِ رفتہ'' (ص ۱۱۵) میں شائع ہو چکی تھی۔ اس انتخاب میں کتابت اور پروف ریڈنگ کی بھی بہت سی اغلاط موجود ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ اِن نظموں کو یک جا کرتے وقت عجلت سے کام لیا گیا ہے تاہم اپنے پہلے انتخاب کی حیثیت سے یہ کتاب خاصی اہمیت کی حامل ہے۔

''شبِ رفتہ کے بعد'':

''شبِ رفتہ کے بعد'' کا شمار مجید امجد کی نہایت اہم کتابوں میں ہوتا ہے جو عبدالرشید نے مجید امجد کے انتقال کے بعد مرتب کی اور ۱۹۷۶ء میں پہلی بار تیسری دنیا کا اشاعت گھر، لاہور کی طرف سے شائع ہوئی۔ یہ کتاب مجید امجد کے غیر مدون کلام پر مشتمل ہے جو ۱۹۵۸ء سے ۱۹۷۴ء تک لکھا گیا تھا تاہم تیس تخلیقات ایسی بھی شامل ہیں جو ۱۹۵۸ء سے پہلے کہی گئیں مگر ''شبِ رفتہ'' میں جگہ نہ پا سکی تھیں۔ ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں شامل نظمیں اور غزلیں فکری اور فنی ہر دو حوالوں سے مجید امجد اور اس سے بڑھ کر جدید اردو شاعری میں اہم مقام رکھتی ہیں۔ یہ کتاب اپنے اشاعتی مراحل اور پھر شائع ہونے کے بعد زبردست تنقید و تشکیک کی زد میں رہی۔ کتاب کی تدوین کے لیے مجید امجد کے جن قلمی مسودات کو سامنے رکھا گیا ان کے بارے میں بہت سی باتیں کی

گئیں اور بہت سی باتیں وضاحت طلب ہیں۔
۱۱ مئی ۱۹۷۴ء کو مجید امجد کے انتقال کے بعد اس وقت ساہیوال کے ڈپٹی کمشنر جاوید قریشی نے اُن کے گھر کو مقفل کر دیا اور ان تمام مسودات کو اکٹھا کرنے کا فیصلہ کیا جو اُن کے گھر میں موجود تھے تاکہ اِن مسودات کی اشاعت کا بندوبست کیا جا سکے۔ اس حوالے سے جاوید قریشی لکھتے ہیں کہ:

''مجید امجد مر گیا۔ اُن کا بے شمار غیر مطبوعہ کلام باقی تھا۔ احباب کے کہنے پر میں نے خود اسے محفوظ کر لینے کا فیصلہ کیا۔ مجید امجد کے مکان کو مقفل کر کے چابی میں نے خود اپنے پاس رکھ لی، بعد میں ایک کمیٹی امجد علی آغا پرنسپل گورنمنٹ کالج ساہیوال کی زیرِ نگرانی اس غرض سے تشکیل دی گئی کہ تفصیل سے گھر کا جائزہ لیں اور ہر اُس چیز کو محفوظ کر لیں جو قابلِ اشاعت ہو۔ چنانچہ بے شمار نظمیں، غزلیں اور خطوط ایک گٹھڑی میں باندھ کر میرے حوالے کر دیے گئے جو میں نے یونائیٹڈ بنک، ساہیوال کے ایک لاکر میں محفوظ کرا کے چابی خود رکھ لی۔'' (۱۱)

امجد علی آغا اور دیگر دوستوں کی اس کمیٹی نے مجید امجد کے گھر کا تفصیل جائزہ لیا اور اُن تمام مسودات، فائلوں اور لفافوں کو ایک چادر میں محفوظ کر لیا۔ جو انھیں مجید امجد کے کمرے سے ملیں تھیں۔ (۱۲) بعد ازاں جاوید قریشی نے اپنے بیان کے مطابق وہ سارے مسودات یونائیٹڈ بنک کے ایک لاکر میں محفوظ کرا دیے۔ کچھ عرصہ کے بعد انھوں نے اس وقت کے وزیرِ اعلیٰ، پنجاب حنیف رامے سے ایک کمیٹی تشکیل دینے کی درخواست کی جو اُن مسودات کو دیکھے اور کلام کو ترتیب دینے کے بعد شائع کرنے کا انتظام کرے۔ بقول جاوید قریشی:

''(حنیف رامے نے) اپنے پریس سیکریٹری کی سرکردگی میں ایک کمیٹی تشکیل تو دے دی لیکن یہ فعال نہ ہو سکی غالباً اس کا صرف ایک اجلاس ہوا جس میں میں شریک نہ ہو سکا، اس کے بعد مسلسل تگ و دو کے باوصف کچھ نہ ہو سکا۔ ادھر سب لوگ یہ سمجھتے رہے کہ مجید امجد کا کلام اگر چھپ نہیں رہا تو اس میں میرا کوئی قصور ہے۔'' (۱۳)

تشکیل کردہ کمیٹی حسبِ فعال ثابت نہ ہوئی اور حنیف رامے وزارتِ اعلیٰ کے عہدے سے

سبکدوش ہو گئے تو جاوید قریشی نے وزیرِ اعلیٰ نواب صادق حسین قریشی سے اپنی ملاقات میں مجید امجد کے کلام کی اشاعت کے سلسلہ میں گفتگو کی اور آخر کار ابتدائی مشکلوں کے بعد دس ہزار کی رقم پنجاب کونسل آف آرٹس کے سجاد حسین کی طرف سے اس کمیٹی کو دی گئی۔(۱۴) بقول جاوید قریشی ''سب کمیٹی جس میں میرے علاوہ امجد اسلام امجد اور عبدالرشید بھی شامل تھے نے بہ سرعت کام کرنا شروع کر دیا، میرے کلام انتخاب کر لینے کے بعد کاغذ کی خرید اور پبلشر کی تلاش شروع ہوئی، جب چھپائی شروع ہوئی تو پروف ریڈنگ کا مرحلہ آیا۔ اس میں افتخار جالب، عبدالرشید، سعادت سعید، فہیم جوزی اور محمد افضل پیش پیش تھے۔''(۱۵)

جب یہ کمیٹی اپنا کام سرانجام دے رہی تھی اس وقت مختلف ادبی حلقوں کی طرف سے بہت سے اعتراضات اور خدشات سننے میں آئے کیونکہ لوگ اس کمیٹی اور اس کی کارکردگی سے مطمئن نہ تھے۔ بعض لوگوں (مثلاً جعفر شیرازی، اسرار زیدی وغیرہ) کا یہ اعتراض تھا کہ اس کمیٹی میں اُن لوگوں کو شامل نہیں کیا گیا جو مجید امجد کے شخصی اور فکری رویوں اور کام سے واقف تھے بلکہ وہ لوگ شامل کیے گئے تھے جن کا تعلق مجید امجد سے محض رسمی حد تک تھا۔ اس اعتراض کے حوالے سے جاوید قریشی نے اپنے انٹرویو میں بتایا کہ:

> ''میں اس وقت لاہور آ چکا تھا۔ لوگوں کو شریک کرنا اس وقت عملی طور پر مجھے دشوار نظر آیا کہ اِن لوگوں کو آنے جانے میں دقت ہوگی اور دوسری بات کہ میں اس وقت پہچانتا بھی نہیں تھا کہ اِس کے مضمرات کیا ہوں گے کیونکہ میرا گہرا تعلق نہیں تھا، میری کوشش صرف یہ تھی کہ اُن کے کلام کو چھاپا جائے تا کہ اُن کو صحیح مقام مل سکے۔ میں کسی گروہ کا حصہ نہیں تھا۔''(۱۶)

اسی انداز کے خدشات کا اظہار ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے بھی کیا کہ عبدالرشید، فہیم جوزی اور دوسرے لوگ مجید امجد کے کلام میں اپنی طرف سے بعض ایسی تبدیلیاں لا رہے ہیں جنھیں شائع کرنے کے بعد وہ لوگ اپنی شاعری کے لیے بطور جواز اور سند استعمال کر سکتے ہیں۔(۱۷) بعض دبی دبی آوازیں (پاک ٹی ہاؤس لاہور اور ساہیوال کے ادبی حلقے) میں بھی سنائی دیں کہ جاوید قریشی نے مجید امجد کا بہت سا کلام اڑا لیا ہے۔ راقم کو دیئے گئے انٹرویو میں جاوید قریشی نے اس اعتراض کا جواب دیتے ہوئے کہا کہ:

''مجید امجد کے مسودات کے بارے میں جو مختلف انداز کی باتیں کی جاتی ہیں اُن کے بارے میں ایک بات ریکارڈ پر آ جانی چاہیے کہ اُن مسودات سے مجھے فائدہ نہیں ہو سکتا کیونکہ جو شاعری میں کرتا ہوں اس کا مزاج، اس کی زبان و اسلوب مجید امجد سے بالکل مختلف ہے۔۔۔میں ایسا سوچ بھی نہیں سکتا۔ جہاں تک اِس بات کی صداقت کا تعلق ہے کہ ان مسودات کے علاوہ مسودات وتصنیفات تھیں، اس بارے میں کچھ عرض کرنے سے قاصر ہوں کہ مجھے کچھ یاد نہیں ہے، زمانہ گزر چکا ہے۔''(۱۸)

مجید امجد کی وفات کے بعد اُن کے گھر سے حاصل شدہ مسودات کے حوالے سے عبدالرشید کا بیان یہ ہے کہ:

''مجید امجد کی وفات کے بعد میں نے جاوید قریشی سے عرض کی کہ اُن کی کتاب شائع ہونی چاہیے، اس وقت وہ پنجاب سیڈ کارپوریشن کے چیئرمین تھے۔ انھوں نے پنجاب کونسل آف آرٹس کی طرف سے کتاب چھپوانے کا کہا، ہم مجید امجد کے کلام کو شائع کرنے کی خواہش کر رہے تھے، اِسی خیال سے یہ کمیٹی میرے اور امجد اسلام امجد پر مشتمل بنائی گئی اور مسودات مجھے دے دیئے گئے۔ میں نے لاہور سے مشتاق صوفی کو بلایا اور ہم مجید امجد کی نظموں کی قرأت کرتے تھے۔ ہم نے امانت سمجھ کر اِن مسودات کو سینے سے لگائے رکھا۔ ''سویرا'' لاہور سے بات کی مگر وہاں بات نہیں بن سکی۔ میری پوسٹنگ ملتان میں تھی، افتخار جالب، سعادت سعید، فہیم جوزی کی حسین نقی پریس میں جان پہچان تھی۔ اگرچہ وہ کمیٹی میں شامل نہیں تھے مگر کام میں مدد کے لیے اُن کو کہا گیا۔ جب مسودات ٹائپ ہو جاتے تو میں آ کر پروف دیکھتا تھا اور اُن لوگوں کے ذریعہ غلطیاں لگوایا کرتا تھا۔''(۱۹)

بالآخر یہ کتاب ۱۹۷۶ء میں طبع ہوئی۔ یہ کتاب اس حوالے سے بے حد اہم ہے کہ اُس میں ۱۹۵۸ء کے بعد کا تقریباً سبھی غیر مطبوعہ وغیر مدون کلام آ گیا ہے۔ اس کتاب کو مرتب کرتے وقت جو مسودات عبدالرشید کے پیش نظر تھے اس کی تفصیل انھوں نے ''شب رفتہ کے بعد'' میں موجود

اپنے ''عرضِ مرتب'' میں دی ہے جس کا خلاصہ کچھ یوں بنتا ہے۔

۱۔ ایک رجسٹر جس پر نمبر شمار نہیں ہیں، صفحات کی تعداد تقریباً ۳۸۰ ہے اس میں ان کے کالج کا کلام، تراجم، ماہنامہ ''عروج'' کی ادارت کے دوران غزلیں، ایک مثنوی اور وہ کلام جو ''شب رفتہ'' میں شامل ہے پہلی نظم ''ناکام'' دوسری ''حسن'' (۱۹۳۶ء) اور آخری نظم ''ریوڑ'' ہے۔ آخری صفحات پر مکمل کوائف زندگی ہیں۔

۲۔ تین فائلیں

(i) اپنے اور محکمے کے گروپ فوٹو

(ii) متفرق مسودات نثر اور وہ نظمیں جنہیں بار بار بنایا گیا۔

(iii) بغرض اشاعت سن وار محفوظ کی گئی نظمیں جن کی الگ الگ فائل تھی

(ا) ۱۹۵۱ء سے ۱۹۶۰ء تک

(ب) ۱۹۶۰ء سے ۱۹۶۳ء تک

(ج) ۱۹۶۳ء سے ۱۹۶۶ء تک

(د) ۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۳ء تک

(۳) چار لفافوں کے بنڈل جن میں دوستوں کے خطوط، ادھوری نظمیں، شالاط کی تصویریں اور خطوط شامل ہیں۔

(۴) مسودات کا ایک بنڈل جس میں وفات سے پہلے وہ ساری نظمیں محفوظ کرنا چاہتے تھے، صاف انداز سے لکھ دی گئی ہیں، مگر یہ نامکمل ہے۔ ایک فہرست کی فائل ہے۔ (۲۰)

ان مسودات کو سامنے رکھ کر ''شبِ رفتہ کے بعد'' مرتب کی گئی۔ کتاب کے آغاز میں وہ چند ابتدائی نظمیں بھی شامل کی گئی ہیں جو ''شبِ رفتہ'' میں جگہ نہ پا سکی تھیں، بقول عبدالرشید ان کی تعداد ۱۶ ہے (۲۱) مگر کتاب میں اپریل ۱۹۵۸ء تک ۳۰ تخلیقات بنتی ہیں۔ یوں سارا کلام ملا کر کتاب میں دو سو باسٹھ نظموں اور اکتالیس غزلوں کو شامل کیا گیا ہے۔ جب یہ کتاب شائع ہوئی تو اسے ایک حد تک توپذیرائی حاصل ہوئی اور اسے مجید امجد کی شاعری کا ایک اہم مجموعہ تسلیم کیا گیا تاہم بعض محققین (مثلاً ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر محمد امین وغیرہ) نے ان بہت سی خامیوں اور غلطیوں کی نشاندہی بھی کی جو مرتب کی کوتاہی کے سبب کتاب میں راہ پا گئی تھیں بقول ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا:

''کتاب اگرچہ تاریخی ترتیب سے مرتب کی گئی ہے مگر متعدد جگہوں پر خاصی تقدیم و تاخیر ہے اور تاریخی ترتیب پوری طرح قائم نہیں رہی۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ کتاب کی پروف خوانی میں سخت لاپروائی برتی گئی جس کی وجہ سے سینکڑوں اغلاط در آئیں۔ بعد میں ایک صحت نامہ مرتب کرایا گیا (جس کی ترتیب میں غالب حصہ میرا ہی تھا) اس میں متن کے تین سو چھہتر الفاظ کی تصحیح کی گئی ہے، لیکن اغلاط اس سے کہیں زیادہ ہیں۔'' (۲۲)

کتاب میں پروف کی اغلاط کی ذمہ داری تو مرتب عبدالرشید پر عائد ہوتی ہے اور اس کا اعتراف انھوں نے اپنے انٹرویو میں بھی کیا ہے کہ ''جب مسودہ'' ٹائپ ہوتا تھا تو میں آکر پروف دیکھتا تھا اور ان لوگوں (سعادت سعید، فہیم جوزی) کے ذریعہ غلطیاں لگوانے کو کہتا تھا۔ سعادت سعید اور فہیم جوزی نے غلطیاں لگوانے کے بعد دوبارہ پروف نہیں دیکھا اور پریس مین کو چھاپنے کا کہہ دیا۔ یوں کئی مسائل کھڑے ہو گئے، ایک پریس کا ٹائپ گھسا ہوا تھا جس کے سبب، نکتے، شوشے اور اضافتیں دب گئیں اور بے شمار غلطیاں رہ گئیں۔ چونکہ یہ ذمہ داری میری تھی مگر میں اسے نبھا نہیں سکا۔ مجھے اعتماد نہیں کرنا چاہیے تھا۔ کتاب کی ترتیب میں جو محنت کی گئی تھی وہ پریس اور دوستوں کی غلطی سے ضائع ہو گئی۔'' (۲۳)

ایک اور بات جس کا تذکرہ بھی کیا گیا کہ کتاب شائع ہونے کے بعد مارکیٹ میں نہیں آسکی، کتاب کے یوں اچانک غائب ہو جانے کے بارے میں ادبی حلقوں کی طرف سے حیرت کا اظہار بھی کیا گیا (۲۴) اس بارے میں عبدالرشید کا مؤقف تھا کہ ''کتاب چھپنے کے بعد پانچ کاپیاں میں نے لیں اور ساری کتاب امجد اسلام امجد کے حوالے کر دی گئی۔'' (۲۵)

کتاب میں پروف کی اغلاط کے علاوہ نظموں کی ہیئت میں تبدیلیاں بھی نظر آتی ہیں۔ اگر ''کلیاتِ مجید امجد'' سے اس کا موازنہ کیا جائے (۲۶) تو بعض واضح اختلافات نظر آئیں گے مثلاً ''شب رفتہ'' میں شامل نظمیں ''مشرق و مغرب'' (ص ۱۴) ''منزل'' (ص ۱۶)، ''ایک فوٹو'' (ص ۷۹)، ''صبح کے اجالے میں'' (ص ۹۲) وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جو اپنی ہیئت کے اعتبار سے ''کلیات مجید امجد'' میں مختلف انداز سے درج ہوئی ہیں۔ امکان یہی ہے کہ ان نظموں کے مختلف متون ان مسودات میں موجود ہوں گے۔

غرض ''شب رفتہ کے بعد'' اپنی تمام تر کمزوریوں اور کوتاہیوں کے باوجود نئی شاعری کا ایک اہم موڑ قرار پاتی ہے۔ ۱۹۵۸ء کے بعد مجید امجد نے شاعری میں جس طرح فکری و فنی تبدیلیوں کی بنیاد رکھی اور جدید نظم کی طرف سفر شروع کیا اس کی کہانی اس کتاب میں دیکھی جا سکتی ہے۔ بعد ازاں ان کے کلام کے جتنے انتخاب کئے گئے ان میں غالب حصہ اسی کتاب کا شامل رہا۔

''گلاب کے پھول'':

حیات خان سیال کی مرتب کردہ تنقیدی مضامین اور انتخابِ کلام پر مشتمل یہ کتاب مکتبہ میری لائبریری، لاہور کی طرف سے ۱۹۷۸ء میں طبع ہوئی۔ یہ کتاب دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصہ میں تنقیدی و تاثراتی مضامین، آرا اور مجید امجد کا وہ انٹرویو شامل ہے جو خواجہ محمد زکریا نے ۱۹۷۲ء میں لیا اور ''فنون'' مجید امجد نمبر (ص ۱۷۵) میں شائع ہوا تھا۔ جب کہ دوسرا حصہ مجید امجد کے کلام کے مختصر انتخاب پر مشتمل ہے۔

یہ کتاب مضامین کے حوالے سے خاصی اہم ہے۔ خصوصاً شیر افضل جعفری (''کوی سدھارتھ، مجید امجد'': ص ۳۶) اور جعفر طاہر (''مجید امجد اور ان کی شاعری'': ص ۴۷) کے مضامین خاص توجہ کے مستحق ہیں تاہم انتخابِ کلام میں بہت سی کمزوریاں مل جاتی ہیں۔ انتخاب کا پہلا حصہ غزلیات پر مشتمل ہے، اس میں مرتب نے بائیس (۲۲) غزلوں کو شامل کیا ہے۔ سات غزلیں ''شبِ رفتہ'' سے اور بارہ (۱۲) ''شبِ رفتہ کے بعد'' سے لی گئی ہیں جب کہ تین غزلیں ایسی ہیں جو اس سے پہلے ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں بطور نظم جگہ پا چکی ہیں۔ تین غزلیں یہ ہیں:

ع اب یہ مسافت کیسے طے ہو اے دل تو ہی بتا (ص ۱۵۹)

ع سفر کی موج میں تھے وقت کے غبار میں تھے (ص ۱۶۰)

ع برس گیا بہ خراباتِ آرزو تراغم (ص ۱۶۴)

یہ تینوں غزلیں ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں بالترتیب ''بول انمول'' (ص ۹۸)، ''جہاں نورد'' (ص ۱۷۰) اور ''کوئٹہ تک'' (ص ۵۵: دوسرا حصہ) کے عنوانات کے تحت شامل ہو چکی ہیں۔ یہی کیفیت حصہ نظم میں بھی ہے ''گلاب کے پھول'' میں کل اکتالیس نظموں کا انتخاب کیا گیا ہے (بارہ ''شبِ رفتہ'' سے اور انتیس نظمیں ''شبِ رفتہ کے بعد'' سے حاصل کی گئی ہیں) آخر میں دو

غیر مطبوعہ ''سہرے'' ہیں، پہلا فروری ۱۹۳۹ء میں چوہدری شیر محمد شعری کی شادی کا اور دوسرا دسمبر ۱۹۷۳ء میں احمد کلیم شعری کی شادی کے موقع پر لکھا گیا۔ ان نظموں کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ مرتب نے نظموں کا انتخاب کرتے وقت زیادہ تر دو نہیں کیا کیونکہ ''شب رفتہ کے بعد'' میں شامل دو نظمیں ''یہ قصہ حاصل جاں ہے'' (ص۱۶۲) اور ''میلی میلی نگاہیں'' (ص۲۰۴) اپنے پرانے عنوانات بالترتیب ''ثمر خوں'' (ص۲۳۳) اور ''گوشۂ امن'' (ص۲۴۳) کے ساتھ ''گلاب کے پھول'' میں درج ہیں نیز انتخاب کو ترتیب دیتے وقت کوئی طریقہ کار اختیار نہیں کیا گیا۔ اس کے علاوہ کتابت کی اغلاط بھی کتاب میں ملتی ہیں جن کے باعث بھی اس کی اہمیت میں کمی واقع ہوتی ہے۔

''اَن گنت سورج'':

۱۹۷۹ء میں ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے ''اَن گنت سورج'' کے نام سے مجید امجد کے کلام کا انتخاب کیا جسے ضیائے ادب، لاہور نے شائع کیا۔ یہ مختصر انتخاب صحتِ متن اور پیش کش کے حوالے سے گزشتہ کتاب سے بہتر تھا۔ اس انتخاب کا جواز مرتب نے اپنے ''ابتدائیہ'' میں یوں پیش کیا ہے:

> ''مجید امجد کی شہرت زیادہ تر ان کی وفات کے بعد ہوئی، اس عرصہ میں دو مجموعے چھپے ہیں یعنی ''مرے خدا مرے دل'' اور ''شبِ رفتہ کے بعد'' جبکہ شب رفتہ'' ۱۹۵۸ء میں چھپا تھا۔ ان میں سے کوئی مجموعہ بھی قارئین کے وسیع حلقے تک نہیں پہنچا۔ ''شبِ رفتہ'' کبھی کبھی محض نیا ادارہ سے دستیاب ہوتا ہے، ''شب رفتہ کے بعد'' حال ہی میں چھپا ہے، اغلاط سے پُر ہے اس لیے اس کا مطالعہ گمراہ کن ہے۔ یہ بھی مارکیٹ سے تقریباً غائب ہو چکا ہے۔ ''مرے خدا مرے دل'' بھی کم ہی دکھائی دیتا ہے اور سخت بے ترتیب ہے۔ اس میں متعدد غلطیاں ہیں، اندریں حالات ایک ایسے انتخاب کی اشاعت ضروری معلوم ہوتی ہے جو اغلاط سے پاک ہو اور زیادہ سے زیادہ قارئین تک پہنچ سکے۔'' (۲۷)

گزشتہ مجموعوں اور انتخاب کے حوالے سے ڈاکٹر خواجہ زکریا کی رائے نہائت صائب

ہے کہ اغلاط اور عدم ترتیب کے سبب ان سے مجید امجد کی شاعری کا صحیح تاثر نہیں ابھرتا۔ ''اُن گنت سورج'' میں کتابت کی اغلاط اور متن کی صحت کا خاص خیال رکھا گیا ہے تاہم نظموں کی تاریخی ترتیب کئی مقامات پر درست نہیں ہے۔ مرتب کی یہ بات بھی درست ہے کہ پہلے شائع ہونے والی کتب مارکیٹ میں بہت کم دکھائی دیتی ہیں اور اس کتاب کا مقصد مجید امجد کی شاعری کو قارئین کے وسیع حلقے تک پہنچانا ہے مگر بدقسمتی سے یہ کتاب بھی زمانے کی گرد کا شکار ہوگئی اور اپنے اصل مقصد کو پورا نہ کر سکی۔

اس کتاب کے لیے مرتب نے مجید امجد کی چالیس (۴۰) نظموں اور دس (۱۰) غزلوں کا انتخاب کیا۔ حصہ نظم کو تین ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے، دورِ اوّل (۱۹۴۰ء تا ۱۹۵۸ء) میں دس نظمیں، دورِ دوم (۱۹۵۹ء تا ۱۹۶۷ء) میں انیس (۱۹) نظمیں اور دورِ سوم (۱۹۶۸ء تا ۱۹۷۴ء) میں گیارہ (۱۱) نظمیں شامل ہیں جبکہ حصہ غزل میں غزلیات کی تعداد دس ہے۔ ان منظومات میں بیشتر تو وہی ہیں جو ''شبِ رفتہ'' اور ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں بھی شامل ہیں تاہم چند نظمیں پہلی بار اس انتخاب کے ذریعہ منظرِ عام پر آئیں بقول ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا:

> ''یہ مجموعہ محض انتخاب نہیں۔ اس کی ایک حیثیت اور بھی ہے۔ اس میں بعض ایسی غزلیں اور نظمیں شامل ہیں جو اب تک شائع ہونے والے مجید امجد کے کسی مجموعے میں موجود نہیں ہیں، مثلاً سر بام'' ''سنگیت'' ''یاروں کا دیس''، ''جنگی قیدی کے نام''، ''اپنے دل کی کھوج میں کھو گئے کیا کیا لوگ''۔ بعض نظموں کا مختلف متن اس مجموعہ میں ہے مثلاً ''دوام''، ''بھادوں''، ''پھولوں کی پلٹن'' وغیرہ۔ اسی طرح بعض غزلوں میں ایسے اشعار بھی شامل کئے گئے ہیں جو کسی اور مجموعہ میں موجود نہیں ہیں۔ اس لحاظ سے اس انتخاب کا مطالعہ ان لوگوں کے لئے بھی ضروری ہے جنھوں نے مجید امجد کے تمام مجموعے پڑھ لئے ہیں۔'' (۲۸)

مگر مرتب نے پہلی بار کتابی شکل میں آنے والی نظموں کے بارے میں یہ وضاحت نہیں کی کہ یہ انھوں نے کہاں سے حاصل کی ہیں تاہم اپنے اختصار کے باوجود یہ مجید امجد کے کلام کا نہایت معیاری انتخاب تھا یہ الگ بات کہ شائع ہوتے ہی یہ بھی گوشہ گم نامی کی نذر ہو گیا۔

''چراغِ طاقِ جہاں'':

تاج سعید کا مرتب کردہ یہ انتخاب ۱۹۸۰ء میں سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور نے شائع کیا۔ اگرچہ یہ انتخاب بھی تفہیم مجید امجد کے سلسلہ کی ایک کڑی کے طور پر سامنے لایا گیا مگر اپنی بعض کمزوریوں اور کوتاہیوں کے سبب خاطر خواہ اہمیت حاصل نہ کر سکا۔

انتخاب کلام کے حوالے سے مرتب نے کتاب کو چار حصوں میں تقسیم کیا۔ پہلا حصہ ''شب رفتہ'' کے عنوان سے ان نظموں اور غزلوں پر مشتمل ہے جو''شب رفتہ'' سے لی گئیں۔ منتخب نظموں کی تعداد آٹھ اور غزلیں چار ہیں۔

''شب رفتہ'' میں شامل ''حرفِ اوّل'' (ص ۱۱) کو''حرفِ زبوں کے رنگ نیارے'' (ص ۴۲) کے عنوان سے بدل دیا گیا۔ مرتب کی فہرست کے مطابق دوسرا حصہ ان منظومات پر مشتمل ہے جو''مرے خدا مرے دل'' اور''شب رفتہ کے بعد'' سے منتخب کی گئی ہیں۔ اس حصہ میں انتیس (۲۹) نظمیں اور تیرہ (۱۳) غزلیں شامل ہیں۔ کتاب کا یہ حصہ مرتب کی لاپروائی اور جلد بازی پر دال ہے۔ اس حصہ میں ایک غزل ''عزمِ نظر نہیں، ہوسِ جستجو نہیں'' (ص ۱۱۴) کو''شب رفتہ کے بعد'' اور'' مرے خدا مرے دل'' کا حصہ دکھایا گیا ہے حالانکہ یہ غزل''شب رفتہ'' (ص ۴۴) پر موجود ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ یہ غزل''شب رفتہ'' میں غزلیات کے حصہ''سفینۂ غزل'' میں شامل ہونے کی بجائے نظموں کے حصہ میں شامل کر دی گئی تھی (۲۹) ''چراغِ طاقِ جہاں'' میں شامل غزل''اب یہ مسافت کیسے طے ہو.....'' (ص ۱۱۴) اور غزل''سفر کی موج میں تھے.....'' (ص ۱۱۹) ''شب رفتہ کے بعد'' میں بطور نظم کے بالترتیب''بول انمول'' (ص ۹۸) اور'' جہاں نورد'' (ص ۱۷۰) کے درج ہیں۔ مرتب نے انھیں مجموعہ'' مرے خدا مرے دل'' سے لیا جہاں یہ دونوں (بالترتیب ص ۱۲۴ اور ص ۱۴۵) بطور غزل شامل ہیں۔ مگر کہیں بھی مرتب کی جانب سے وضاحت نہیں کی گئی۔

کتاب کا تیسرا حصہ صرف ایک نظم اور ایک غزل پر مشتمل ہے۔ یہ دونوں''اَن گنت سورج'' سے لی گئی ہیں۔ چوتھے حصے میں بھی دو نظمیں ہیں جو''قند'' مجید امجد نمبر سے انتخاب کی گئی ہیں۔ اس طرح کل انسٹھ (۵۹) منظومات کو اس کتاب کے لیے منتخب کیا گیا ہے۔ کتاب کا آغاز مجید

امجد کے حوالے سے دو تنقیدی مضامین ''پھول نرگس کا'' از سلیم اختر (ص۱۸) اور ''سوچ لہکتی ڈال'' از سراج منیر (ص۲۶) سے ہوتا ہے۔ مرتب نے کتاب کے دیباچے بعنوان ''انجمن انجمن رہا تنہا'' (ص۱۱) پر اس کتاب کا جواز یوں پیش کیا ہے:

''ہم نے اس مجموعے میں مجید امجد کی بہت ساری تخلیقات میں سے صرف ایسی نظموں کا انتخاب کیا ہے جن کے مطالعہ سے مجید امجد کے مزاج کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔'' (۳۰)

کتاب کا یہ جواز محض لفظی معلوم ہوتا ہے کیونکہ انتخاب کرتے وقت مرتب کے ذہن میں اس انداز کا خاکہ نہیں تھا بلکہ مرتب کے ہاتھ جو نظمیں بھی لگیں وہ بلا تحقیق و وضاحت مجموعے میں شامل کر دی گئیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ مرتب نے مجید امجد کا جو سوانحی خاکہ دیا ہے اس میں بھی بعض اغلاط رہ گئی ہیں مثلاً مجید امجد کی بیگم کے بارے ان کا خیال ہے کہ وہ ان کے ماموں کی بیٹی تھیں اور آخری عمر میں نورِ بصارت سے قطعی محروم ہو چکی تھیں (۳۱) حالانکہ مجید امجد کی بیگم ان کی خالہ کی بیٹی تھیں اور آخری عمر میں نورِ بصارت سے محروم ہو گئی تھیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہی سوانحی خاکہ تاج سعید کے مرتب کردہ ''فنون'' مجید امجد نمبر (۱۹۷۵ء) کے صفحہ نمبر ۱۳۰ پر بھی موجود ہے مگر تقریباً پانچ سال گزرنے کے باوجود اسے درست نہیں کیا گیا۔

چونکہ اس کتاب کا بنیادی ماخذ ''شبِ رفتہ کے بعد'' اور دیگر رسائل کی نظمیں تھا اس لیے لامحالہ وہ بہت سی اغلاط مجموعے میں در آئیں جو اس سے پہلے کے مجموعوں میں موجود تھیں۔ اپنی بے ترتیبی اور اغلاط کے باعث یہ مجموعہ بہت جلد قارئین کی نظروں سے اوجھل ہو گیا۔

''طاقِ ابد'':

مجید امجد کی شناخت کا حوالہ اگرچہ نظم ہی رہی تاہم انھوں نے غزلیں بھی تواتر کے ساتھ کہیں اور نظموں کے مقابلے میں ان کی تعداد بہت کم ہے۔ شمیم حیات سیال کا مرتب کردہ یہ انتخاب صرف غزلیات پر مشتمل ہے۔ یہ اس حوالے سے اہم بن جاتا ہے کہ غزلیات کا یہ پہلا انتخاب تھا۔ اسے ۱۹۸۱ء میں آئینہ ادب، لاہور نے طبع کیا۔

کتاب میں غزلیات کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا حصہ ''طلوعِ مہر'' کے

عنوان سے۱۹۴۲ء سے ۱۹۵۸ء تک کی انتیس (۲۹) غزلیات کا ہے۔ان میں پندرہ (۱۵) ''شبِ رفتہ'' سے اور تیرہ (۱۳) ''شبِ رفتہ کے بعد'' سے لی گئی ہیں جب کہ ایک غزل ''برس گیا بہ خراباتِ آرزو ترا غم''، ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں بطور نظم ''کوئٹے تک'' کے دوسرے حصہ کے طور پر موجود ہے۔دوسرا حصہ ''عکسِ عدم'' ۱۹۵۹ء سے ۱۹۶۸ء تک کی غزلیات کا ہے اس میں کل سولہ (۱۶) غزلیات ہیں۔ تیرہ (۱۳) ''شبِ رفتہ کے بعد'' سے لی گئی ہیں اور تین غزلیں یعنی غزل ''اب یہ مسافت کیسے طے ہو......'' (ص۹۲) غزل ''سفر کی موج میں تھے......'' (ص۱۰۱) اور غزل ''یہ قصہ حاصلِ جاں ہے اسی میں رنگ بھریں'' (ص۱۱۷) مجموعہ ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں بطور نظم بالترتیب ''بول انمول'' (ص۹۸)، ''جہاں نورد'' (ص۱۷۰) اور ''یہ قصہ حاصلِ جاں ہے'' (ص۱۶۲) کے عنوانات کے تحت موجود ہیں۔مگر کہیں بھی مرتب نے اس کا حوالہ نہیں دیا۔ تیسرا حصہ ''غروبِ جاں'' ۱۹۶۹ء سے ۱۹۷۴ء تک کی غزلیات کا ہے۔ اس میں کل چودہ (۱۴) غزلیں ہیں۔غزل ''پھولوں میں سانس لے کر برستے بموں میں جی'' (ص۱۲۸) ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں بطور نظم بعنوان اے قوم (ص۲۹۷) شامل ہے۔اس حصے میں درج دو غزلیں (i) ''یہ دن یہ شگفتہ دنوں کا آخری دن'' (ص۱۴۷) اور (ii) ''ابھی ابھی انھی کنجوں میں اس کے سائے تھے'' (ص۱۴۹) درحقیقت ایک ہی غزل ہے جسے مرتب نے غلطی سے دو الگ غزلیات کے طور پر شمار کیا ہے۔مکمل غزل ''شبِ رفتہ کے بعد'' (ص۳۷۵) پر ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔ اس حصے کی آخری غزل ''سنا ہے میں نے کہ شعری تمہاری سمتِ سفر'' (ص۱۵۱) مجموعہ ''مرے خدا مرے دل'' (ص۱۵۲) سے لی گئی ہے۔

کتاب کا آغاز مجید امجد کی غزل پر ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کے مختصر تاثر بعنوان ''مجید امجد کی غزل'' (ص۹) اور انور سدید کے مضمون بعنوان ''مجید امجد کی غزل'' (ص۱۱) سے ہوتا ہے مگر مرتب نے اپنی طرف سے کوئی تحریر یا وضاحت کتاب میں شامل نہیں کی۔اس کے علاوہ پروف ریڈنگ کی بھی کچھ اغلاط موجود ہیں مثلاً غزل ''کبھی تو سوچ ترے سامنے نہیں گزرے'' میں ''کبھی'' لفظ کچھ سے بدل گیا ہے جس کے سبب مصرعہ خارج الوزن ہو جاتا ہے تاہم ان کمزوریوں کے باوجود غزلیات کے پہلے انتخاب کے طور پر اس کی خاص اہمیت بنتی ہے۔کتاب میں شامل غزلیات کو ترتیب دیتے وقت مرتب نے نسبتاً بہتر انداز اختیار کیا ہے اور کوشش کی ہے کہ زمانی

اعتبار سے انھیں مرتب کیا جائے جس میں وہ بہت حد تک کامیاب بھی ہوئی ہیں۔

"مرگِ صدا" :

ڈاکٹر محمد امین کا مرتب کردہ یہ انتخاب مجید امجد کی غزلیات پر مبنی ہے اسے ۱۹۸۲ء میں کاروانِ ادب ملتان نے شائع کیا۔ اس انتخاب کی خاص بات پہلی بار منظرِ عام پر آنے والی چند غیر مطبوعہ غزلیات ہیں (۳۲) بلاشبہ اس کی بدولت اس کتاب کی اہمیت اور وقعت میں اضافہ ہوا ہے مگر مجموعی طور پر کچھ کمزوریاں بھی کتاب میں راہ پا گئی ہیں۔ مثلاً تاریخی ترتیب میں خاصی تقدیم و تاخیر پائی جاتی ہے اور بعض غزلوں کے اشعار اس مجموعہ سے خارج کر دیئے گئے ہیں، غزل "یہ دن یہ تیرے شگفتہ دنوں کا آخری دن" کے صرف پانچ اشعار شاملِ کتاب ہیں جبکہ یہ غزل سترہ اشعار پر مبنی ہے اور "شبِ رفتہ کے بعد" میں صفحہ ۳۷۵ پر موجود ہے۔ "مرگِ صدا" (ص ۱۰) پر موجود دو اشعار کو مکمل غزل کے طور پر شامل کیا گیا ہے۔ "شبِ رفتہ کے بعد" میں شامل نظم "کوئٹہ تک" (ص ۵۵) کے دونوں حصوں کو دو الگ الگ غزلوں میں شمار کیا گیا ہے۔ اسی طرح بعض نظموں کو بطورِ غزل شامل کیا گیا ہے مثلاً "مرگِ صدا" میں غزل "اب یہ مسافت کیسے طے ہو......" (ص ۳۸) غزل "جو دن کبھی نہیں بیتا وہ دن کب آئے گا" (ص ۵٦) غزل "سفر کی موج میں تھے......" (ص ۵۸) ایسی نظمیں ہیں جو "شبِ رفتہ کے بعد" میں بطورِ نظم آتی ہیں۔ اگرچہ اس سے پہلے کے مجموعوں "مرے خدا مرے دل" اور "طاقِ ابد" میں ان کو بطورِ غزل ہی شامل کیا گیا ہے مگر "مرگِ صدا" میں انھیں بطور غزل شامل کرنے کا جواز مرتب نے "حرفِ اظہار" میں کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> "میں نے کوشش کی ہے کہ اس انتخاب سے مجید امجد کے خدوخال اجاگر ہو سکیں، اُردو غزل میں اُن کے لہجے کی پہچان ہو سکے اور غزل میں بھی ان کے مقام کا تعین کیا جا سکے۔ شبِ رفتہ"، "مرے خدا مرے دل"، "شبِ رفتہ کے بعد" اور "اَن گنت سورج" سے انتخاب کیا گیا ہے اور چند غزلیں اپنی بیاض سے نقل کی گئی ہیں۔ تین غزلیں "شبِ رفتہ کے بعد" میں "کون دیکھے گا"، "جہانِ نورد" اور "بول انمول" کے عنوانات سے نظموں میں شامل ہیں۔

''مرے خدا مرے دل'' میں انھیں غزل کے روپ میں چھاپا گیا ہے، میں نے مجید امجد سے انھیں غزلوں کے نام ہی سے سنا ہے اور میری بیاض میں یہ غزلوں کی صورت میں درج ہیں، اس لیے میں نے انھیں غزلوں میں شامل کیا ہے۔'' (۳۳)

یہ انتخاب غیر مطبوعہ غزلیات کے باعث اہمیت کا حامل ہے اور غزلوں کے متن پر خاص توجہ دی گئی ہے مگر کسی تحقیقی طریقہ کار کو اختیار نہ کرنے کے سبب اس میں کوئی خاص ترتیب اور تنظیم نظر نہیں آتی۔

''اے دل تُو ہی بتا'':

ساحل احمد کا مرتب کردہ یہ انتخاب بھی مجید امجد کی غزلیات پر مبنی ہے۔ اسے اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد (بھارت) نے ۱۹۸۶ء میں شائع کیا۔ بھارت سے شائع ہونے والا یہ پہلا انتخاب تھا (۳۴)۔ اس انتخاب میں مجید امجد کی باسٹھ (۶۲) غزلیں ہیں جن میں پندرہ (۱۵) ''شبِ رفتہ'' سے، چالیس (۴۰) ''شبِ رفتہ کے بعد'' سے اور ایک ایک غزل ''مرے خدا مرے دل'' اور ''اَن گنت سورج'' سے لی گئی ہے جبکہ پانچ غزلیں ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں بطور نظم موجود ہیں۔ یہ کتاب بھی گزشتہ مجموعوں سے اخذ شدہ ہے اس لیے مشمولات کی کوتاہیاں دہرائی گئی ہیں۔ غزلیات کی تقدیم و تاخیر کے علاوہ بھی کچھ ''طاقِ ابد'' سے من وعن کتابت کر لیا گیا ہے۔ کتاب کا آغاز ساحل احمد کے دیباچے اور ڈاکٹر انور سدید کے مضمون ''مجید امجد کی غزل'' سے ہوتا ہے۔

''لوحِ دل'' (کلیاتِ مجید امجد):

تاج سعید کا مرتب کردہ یہ مجموعہ ۱۹۸۷ء میں مکتبہ ارژنگ پشاور نے شائع کیا۔ اس مجموعے میں مجید امجد کے معلوم کلام کو شامل کر کے کلیات کی شکل دی گئی ہے۔ یہ مجید امجد کا پہلا شعری کلیات ہے، اس میں ان کے دونوں مستقل مجموعوں اور رسائل میں بکھرے مضامین کو یک جا کرنے کوشش کی گئی ہے۔ بکھرے کام کی یک جائی کے تناظر میں تو یہ مجموعہ عمدہ کاوش تھی مگر دقتِ نظر سے مطالعہ کرنے پر اس میں بے شمار غلطیاں اور کوتاہیاں نظر آ جائیں گی۔ اگر چہ کتاب کے ''حرفِ آغاز'' میں مرتب نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ:

''راقم نے جمیل النبی صاحب مالک مکتبہ عالیہ لاہور کی فرمائش پران (مجید امجد) کا تمام کلام ایک کلیات میں مرتب کیا ہے اوراس میں کچھ اضافی تخلیقات بھی جو مجھے مختلف رسائل سے دستیاب ہوئی ہیں اور دوسری کتابوں میں درج نہیں ہیں وہ بھی اس کلیات میں شامل کر دی ہیں۔'' (۳۵)

مگر کتاب کے مطالعہ سے مرتب کا دعویٰ نہ صرف غلط ثابت ہوتا ہے بلکہ مرتب کی تحقیقی کمزوری اور تن آسانی کی مثالیں بھی ملیں گی۔ مثال کے طور پر ''لوحِ دل'' میں شامل نظمیں ''سربام'' (ص۵۸۳)، ''سنگیت'' (ص۵۸۴)، ''یاروں کا دیس'' (ص۵۸۵) ''جنگی قیدی کے نام'' (ص۵۹۲) اور غزل ''اپنے دل کی کھوج میں کھو گئے کیا کیا لوگ'' (ص۶۰۶) ایسی تخلیقات ہیں جو ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کے مرتب کردہ انتخاب ''اَن گنت سورج'' سے لی گئی ہیں (اور جس کے بارے میں خواجہ صاحب کا دعویٰ ہے کہ وہ پہلی بار شائع ہو رہی ہیں) غزل ''یہ دنیا راستہ ہے ہم مسافر'' (ص۵۹۷)، غزل ''ہو کے اس چشمِ مے پرست سے مست'' (ص۵۹۸) دو شعر ''نوکِ قلم سے حرفِ تمنا ٹپک پڑا'' (ص۶۰۶) اور غزل ''نئی صبحوں کی سیر کا یہ خیال'' (ص۶۰۸) ڈاکٹر محمد امین کی مرتبہ کتاب ''مرگِ صدا'' سے لی گئی ہیں۔ یوں مرتب کا یہ دعویٰ کہ باقیات کے عنوان سے کلیات میں موجود تخلیقات پہلی کتابوں میں درج نہیں، غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ اس کتاب میں تحقیقی نقطہ نظر سے اور بھی اغلاط پائی جاتی ہیں خصوصاً ''باقیات'' کا حصہ خاص توجہ کا طالب ہے۔ اس حصہ میں آٹھ نظمیں ایسی بھی ہیں جو اس سے پہلے ''شبِ رفتہ'' اور ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں بھی شائع ہو چکی ہیں۔ مرتب نے ان نظموں کو دیکھنے کی زحمت گوارا نہیں کی۔ مختلف رسائل کی ورق گردانی میں ان نظموں کو الگ کر لیا گیا جن کے عنوانات دونوں مستقل مجموعوں سے مختلف تھے اور ان نظموں کو دیکھے بغیر یہ مفروضہ قائم کر لیا گیا کہ یہ نظمیں کسی دوسرے مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔ حالانکہ یہ سبھی جانتے ہیں کہ مجید امجد ایک نظم کو بار بار درست کرتے اور اسے مختلف شکلیں دیتے رہتے تھے، یہی صورتِ حال عنوانات کے ساتھ بھی درپیش تھی کہ وہ نظم کا عنوان تبدیل کرتے رہتے تھے۔ یہاں بھی یہی کچھ ہوا کہ رسائل میں جن عنوانات کے تحت نظمیں شائع ہوئی تھیں ان عنوانات کو انھوں نے اپنے مسودات میں تبدیل کر دیا اور وہ بعد میں شائع بھی ہوئے مگر مرتب نے شائع شدہ کتب دیکھے بغیر یہ فرض کر لیا کہ یہ نظمیں غیر مطبوعہ یا غیر مدون ہیں۔ چند مثالیں دیکھیں:

(i) ''لوحِ دل'' (ص ۵۸۶) پر ''ایک نظم'' کے عنوان سے نظم ہے

ے سنہری دو پہروں، روپہلی رتوں
میں سورج مکھی کے شگوفوں کے پاس

یہ نظم ''شب رفتہ کے بعد'' میں ''ماڈرن لڑکیاں'' (ص ۶۸) کے عنوان سے موجود ہے اور ''لوحِ دل'' میں ''شب رفتہ کے بعد'' کا جو حصہ ہے وہاں یہ نظم (ص ۲۲۶) پر موجود ہے۔

(ii) ''لوحِ دل'' حصہ باقیات (ص ۵۸۹) نظم ''جنگ''

ے اک محافظ ستارے نے کل شام
کرۂ ارض کو خبر دی ہے

بدلے ہوئے عنوان ''۱۹۴۲ء کا ایک جنگی پوسٹر'' کے ساتھ ''شب رفتہ'' (ص ۴۳) میں موجود ہے۔ ''لوحِ دل'' میں بھی اس نظم کو ''شب رفتہ'' کے حصہ میں صفحہ نمبر ۶۴ پر ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

(iii) ''لوحِ دل'' حصہ باقیات (ص ۵۴۶) نظم 'صبحِ بہاراں' تبدیل شدہ عنوان 'اپنے دل میں ڈر رہو......' کے ساتھ ''شب رفتہ کے بعد'' (ص ۲۴۷) میں ہے۔ ''لوحِ دل'' میں بھی اسے صفحہ نمبر ۴۱۹ پر دیکھا جا سکتا ہے۔

(iv) ''لوحِ دل'' (ص ۵۹۹) غزل ''صدیوں سے راہ تکتی ہوئی وادیوں میں تم''، ''شب رفتہ کے بعد'' (ص ۵۵) پر بطورِ نظم ''کوئٹہ تک'' کے ایک حصے کے طور پر موجود ہے۔ ''لوحِ دل'' ہی میں اسے باقیات کے علاوہ صفحہ نمبر ۲۱۱ پر ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

(v) ''لوحِ دل'' حصہ باقیات (ص ۵۹۱) نظم ''آپریشن سے ایک دن پہلے'' تبدیل شدہ عنوان ''مریض کی دعا'' کے ساتھ ''شب رفتہ کے بعد'' (ص ۲۰۰) میں بھی ہے۔ ''لوحِ دل'' کے صفحہ نمبر ۲۵۶ پر بھی اس نظم کو دیکھ سکتے ہیں۔

(vi) حصہ باقیات ''لوحِ دل'' کی غزل ''قافلے کتنے پیش و پس گزرے'' (ص ۶۰۱) ''شب رفتہ'' میں بطورِ نظم ''واماندہ (ص ۴۲) کے طور پر موجود ہے۔ ''لوحِ دل'' کے حصہ ''شب رفتہ'' میں بھی یہ اس عنوان کے تحت آ چکی ہے۔

ان چند مثالوں سے یہ بات تو بخوبی واضح ہو جاتی ہے کہ مرتب نے کسی قسم کے تردد،

جستجو اور تلاش کے بجائے محض عنوانات کی تبدیلی کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اُسے نئی نظم قیاس کر لیا۔ صرف یہی نہیں بلکہ کتابت کی بھی بے شمار اغلاط پوری کتاب میں بکھری پڑی ہیں۔ اگر چہ مرتب نے کوشش کی ہے کہ ''شب رفتہ کے بعد'' کے آخر میں درج اغلاط نامے میں پروف کی جن غلطیوں کی نشاندہی کی گئی ہے وہ ''لوحِ دل'' میں شامل نہ ہوں۔ (اور جزوی حد تک وہ کامیاب بھی ہوئے ہیں) مگر پھر بھی بہت سی اغلاط رہ گئی ہیں۔ کتاب کے آغاز میں مرتب نے مجید امجد کے جو حالاتِ زندگی درج کیے ہیں وہ بھی اغلاط سے خالی نہیں۔ یہ وہ سوانحی خاکہ ہے جو اس سے پہلے ''قند'' (۱۹۷۵ء) اور ''چراغِ طاقِ جہاں'' (۱۹۸۰ء) میں شامل کیا گیا تھا۔ یعنی سوانحی حوالے سے غلط فہمیوں کا تسلسل بارہ سال پر محیط ہے مگر اس دوران اسے درست کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ کتاب کے حوالے سے ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا کی یہ رائے درست نظر آتی ہے کہ

> ''کلیاتِ مجید امجد کی کتابت ہو چکی تھی اور پروف خوانی کا کام احتیاط سے جاری تھا کہ اس دوران ''لوحِ دل'' کے نام سے تاج سعید نے مجید امجد کا کلام جلد بازی میں چھاپ دیا۔ انھوں نے فقط یہ کیا کہ مطبوعہ مجموعے ''شب رفتہ'' اور ''شب رفتہ کے بعد'' کاتب کے حوالے کر دیے ہیں اور کاتب نے انھیں اغلاط سمیت نقل کر دیا ہے۔ انھوں نے کتاب کے حرفِ آغاز میں دعویٰ کیا ہے کہ اس میں کچھ اضافی تخلیقات بھی مجھے مختلف رسائل سے دستیاب ہوئی ہیں اور دوسری کتابوں میں درج نہیں ہیں، وہ بھی اس کلیات میں شامل کر دی ہیں۔ اس جملے میں الفاظ کی تقدیم و تاخیر سے قطع نظر حقیقت یہ ہے کہ متعدد اضافی نظمیں میرے مرتب کردہ انتخاب ''ان گنت سورج'' سے لی گئی ہیں۔ اس کے علاوہ محمد امین کے انتخاب ''مرگِ صدا'' سے کئی غزلیں اُڑا لی ہیں اور تکلیف دہ بات یہ ہے کہ اعتراف کرنے کی بھی ضرورت محسوس نہیں کی مگر اصل لطیفہ یہ ہے کہ آٹھ نظمیں ایسی بھی ہیں جو ''لوحِ دل'' مین دو جگہ درج ہیں۔ پہلے یہ مفصل کتاب میں آئی ہیں اور پھر باقیات کے تحت دہرا دی گئی ہیں۔ میں نہیں سمجھ سکا کہ اس طرح کتابیں مرتب کرنے سے کاروباری مقاصد کے سوا کیا حاصل ہوتا ہے؟'' (۳۶)

"کلیاتِ مجید امجد":

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کی مرتب کردہ "کلیاتِ مجید امجد" کو جنوری ۱۹۸۹ء میں ماورا پبلشرز لاہور نے شائع کیا۔ اگر چہ اس سے پہلے تاج سعید "لوحِ دل" کے نام سے کلیات مرتب کر چکے تھے مگر کسی تحقیقی طریقہ کار کے عدم استعمال کے باعث یہ اغلاط سے پُر تھا۔ اس کے مقابلے میں ڈاکٹر خواجہ زکریا کے مرتب کردہ کلیات میں ایک نظم اور ضابطہ ملتا ہے نیز انھوں نے تحقیقی انداز نظر اختیار کیا ہے جس کی وجہ سے اب تک شائع ہونے والی کتابوں میں صحتِ متن اور پیش کش کے اعتبار سے یہ سب سے بہتر کتاب ہے۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے کلیات کے پیش لفظ میں نہایت وضاحت کے ساتھ کتاب کے جواز، طریقہ کار اور پہلے شائع ہونے والے مجموعوں کے بارے میں گفتگو کی ہے۔ (۳۷)

اس کلیات کی اہمیت اس حوالے سے بھی بنتی ہے کہ اسے ترتیب دیتے ہوئے مرتب کے مدنظر نہ صرف شائع ہونے والے مجموعے تھے بلکہ وہ تمام قلمی مسودات بھی تھے جو انھیں ۱۸ جون ۱۹۸۲ء کو جاوید قریشی سے حاصل ہوئے تھے (۳۸)۔ پیش لفظ میں انھوں نے ان مسودات کا ذکر بھی کیا ہے جو عبدالرشید کی فراہم کردہ فہرست میں تو تھے (۳۹) مگر وہ مرتب کو نہ مل سکے اور یہ اب تک معمہ ہے کہ وہ مسودات اب کس کے پاس ہیں۔ ان میں مجید امجد کے کوائف، فوٹو اور محکمے کے گروپ فوٹو، شالاط کی تصویریں اور خطوط، دوستوں کے خطوط نیز کلام کا ایک رجسٹر بھی ہے جو مرتب کو خستہ حالت میں ملا تھا، غرض دیباچے میں ڈاکٹر خواجہ زکریا نے تفصیل کے ساتھ تمام مسائل اور امور کا ذکر کیا ہے جو کلیات کو مرتب کرتے وقت انھیں پیش آئے اور کلیات کی صحت کے بارے میں ان کا دعویٰ کافی حد تک درست معلوم ہوتا ہے کہ

> "ان صراحتوں کے بعد اگر یہ دعویٰ کیا جائے کہ 'کلیاتِ مجید امجد' کے نام سے چھپنے والا یہ مجموعہ مکمل ترین ہی نہیں، صحیح ترین بھی ہے تو مبالغہ نہیں ہوگا۔ امید ہے کہ اس اشاعت سے کلامِ مجید امجد کے اب تک طبع ہونے والے متنوں کی اغلاط کا ازالہ ہو جائے گا۔" (۴۰)

کلیات کو مرتب کرتے وقت چونکہ تاریخی ترتیب کو سامنے رکھا گیا اس لیے "شب رفتہ"

اور ''شب رفتہ کے بعد'' کی تاریخی ترتیب اپنی شناخت کھو بیٹھی، وہ نظمیں جو ۱۹۵۸ء تک لکھی گئی تھیں مگر ''شب رفتہ'' میں جگہ نہ پا سکی تھیں اپنی زمانی ترتیب کے ساتھ کلیات میں شامل ہو گئی ہیں نیز انچاس (۴۹) ایسی نظمیں اور غزلیں ہیں جو دیگر مجموعوں میں تو شامل ہیں مگر کلیات کی شکل میں پہلی بار شائع ہوئی ہیں۔ کلیات کے متن کا مطالعہ دقتِ نظر سے کیا جائے تو یہ پروف کی ان بے شمار اغلاط سے پاک دکھائی دے گا جس کا شکار مجید امجد کے دیگر مجموعہ ہائے کلام رہے۔ اس طرح یہ کہنا بے جا نہ ہو گا کہ یہ اب تک کی کتابوں میں سب سے زیادہ جامع اور مستند کتاب ہے تاہم جزوی سطح پر چند کمزوریاں اس میں بھی ضرور نظر آتی ہیں جن کا تعلق اشاعتی معیار اور تحقیقی انداز نظر سے ہے۔ مثال کے طور پر

(i) مرتب نے ''شبِ رفتہ'' اور ''شبِ رفتہ کے بعد'' کے علاوہ شائع ہونے والے کلام کے بارے میں یہ وضاحت پوری طرح نہیں کی کہ کون سی نظم کس مجموعے سے حاصل کی ہے اور ''عروج'' سے حاصل کردہ نظمیں کون کون سی ہیں۔

(ii) مرتب نے نظموں کے ماخذات کے لیے جو علامتی نشان وضع کیے ہیں اگرچہ وہ بہت مددگار ثابت ہوتے ہیں تاہم اس میں بھی چند نشانات لگاتے وقت کوتاہی برتی گئی ہے یعنی کلیات میں شامل نظم ''دستک'' (ص۱۳۲) کے بارے میں جو علامتی نشان دیا گیا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ نظم پہلی بار کلیات میں شامل ہو رہی ہے جبکہ یہی نظم ''شبِ رفتہ'' (ص۴۶) پر اسی عنوان کے تحت موجود ہے۔ کلیات میں مرتب نے ''کون'' کے عنوان سے دو نظموں کو ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں شامل کیا ہے یہ دونوں نظمیں کلیات میں بالترتیب صفحہ نمبر ۲۷ اور ۱۲۸ پر موجود ہیں مگر ان میں سے صفحہ نمبر ۲۷ پر موجود نظم ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں شامل نہیں ہے البتہ صفحہ نمبر ۱۲۸ والی نظم ''شبِ رفتہ کے بعد'' (ص۳) پر دیکھی جا سکتی ہے۔ اسی انداز کی ایک اور غلطی بھی کلیات میں موجود ہے یعنی ''جیون دیس'' کے عنوان سے دو نظمیں کلیات میں بالترتیب صفحہ نمبر ۲۴۷ اور ۳۲۳ پر موجود ہیں اور ان دونوں کو ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں شمار کیا گیا ہے جبکہ کلیات میں صفحہ نمبر ۲۴۷ والی نظم ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں نہیں ہے البتہ صفحہ ۳۲۳ والی نظم ''شبِ رفتہ کے بعد'' (ص۵۲) پر موجود ہے۔

(iii) کلیات میں نظم ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' صفحہ نمبر ۲۵۳ تا ۲۶۷ موجود ہے، اگرچہ صفحات کے نمبر تو درست لگے ہیں مگر کاپی جوڑتے وقت دو صفحات آگے پیچھے ہو گئے ہیں یعنی

کتاب کے صفحہ نمبر ۲۶۳ کو ۲۶۴ اور ۲۶۴ کو ۲۶۳ ہونا چاہیے تھا۔ اگر کتاب کے صفحات نمبر کی ترتیب سے نظم کو پڑھا جائے تو نظم بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے۔

(iv) کلیات کے صفحہ نمبر ۲۰۷ پر ایک غزل "یہ دن یہ شگفتہ دنوں کا آخری دن" موجود ہے۔ مرتب نے اسے بطور غزل کتاب میں درج کیا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اس کے شعر نمبر دس تا تیرہ کو مندرجہ ذیل نوٹ دے کر کلیات کے آغاز میں دہرایا ہے۔

"سید منظور حسین نقوی مکان شریفی کے بارے میں مجید امجد کی نظم کا اقتباس۔"(۴۱)

حالانکہ یہ غزل منظور حسین مکان شریفی کے حوالے سے نہیں کہی گئی بلکہ اسے مجید امجد نے اپنے دیرینہ دوست اور شفیق افسر نورالدین جہانگیر کی وفات پر کہا تھا۔ کلیات میں غزل کے سترہ اشعار ہیں جبکہ یہ غزل اٹھارہ اشعار پر مشتمل ہے مقطع (جو کلیات میں درج نہیں) میں مجید امجد نے نورالدین جہانگیر کے فرزند چوہدری حفیظ الدین (ایڈووکیٹ) کا ذکر بھی کیا ہے۔

یہ صفحہ اور یہ مضموں ، حفیظ شاہد ہے
تری ہی روح کا ایما تھیں ، یہ سطورِ تپاں

یہ غزل اس سے پہلے مکمل شکل میں ثاقب زیروی کے ہفت روزہ رسالے "لاہور" (۱۶ اگست ۱۹۷۱ء) میں شائع ہو چکی تھی۔ کلیات میں اس کا سن ۱۹۷۴ء بتایا گیا ہے جو درست نہیں ہے۔ یہ تحقیقی غلطی صرف خواجہ زکریا ہی سے نہیں ہوئی بلکہ ان سے پہلے کے مجموعہ ہائے کلام میں بھی اسے سترہ اشعار کی غزل بتایا گیا تھا۔ (۴۲)

(v) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے کلیات میں بعض باتوں کی وضاحت نہیں کی مثلاً پیش لفظ میں وہ لکھتے ہیں کہ "اِس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ کتاب (شبِ رفتہ کے بعد) اگرچہ تاریخی ترتیب سے مرتب کی گئی ہے مگر متعدد جگہوں پر خاصی تقدیم و تاخیر ہے اور تاریخی ترتیب پوری طرح قائم نہیں رہی" (ص۳۲) مگر انھوں نے کلیات میں کہیں بھی سنین کے اختلافات کو درج نہیں کیا۔ اسی طرح کہتے ہیں کہ "عروج کے ان شماروں سے اٹھاسی (۸۸) نظمیں حاصل ہوئی ہیں جن میں سے صرف چار 'شبِ رفتہ' میں چھپی ہیں" (ص۳۳) یہاں بھی ان نظموں کی نشان دہی نہیں کی گئی۔ ایک اور جگہ لکھتے ہیں کہ "مجید امجد کے اپنے ہاتھ سے لکھا ہوا بائیوڈیٹا بھی غائب ہے اور قیاس یہ

ہے کہ چند نظمیں بھی غائب کی گئی ہیں۔'' (ص ۳۲) مگر یہاں انھوں نے یہ نہیں بتایا کہ وہ نظمیں کس نے اور کس مقصد کے لیے چوری کی ہیں۔ محض قیاس کر کے بغیر ثبوت اتنی بڑی بات کہنا درست نہیں ہے۔

(vi) مجید امجد کے حوالے سے یہ بات بار بار کہی گئی ہے کہ وہ ایک نظم کو کئی بار لکھتے، بناتے اوراس میں تبدیلیاں کرتے رہتے تھے اس حوالے سے خواجہ محمد زکریا نے بھی لکھا ہے کہ ''مجید امجد نظموں کو مسلسل بناتے، سنوارتے رہتے تھے اس لیے بعض اوقات ان کی ایک ایک نظم کے کئی کئی متن ملتے ہیں، میں نے بالعموم آخری متن کو ترجیح دی ہے۔'' (پیش لفظ: ص ۳۴) چاہیے تو یہ تھا کہ کلیات کو مرتب کرتے وقت متون کے باہمی اختلافات کو حواشی میں درج کیا جاتا اور ان کی مناسب وضاحت کر دی جاتی مگر کتاب میں ایسا التزام نہیں کیا گیا۔

غرض اس انداز کی جزوی خامیوں کے باوجود یہ کتاب نہایت اہمیت کی حامل ہے۔ اپنی پیش کش اور متن کی صحت کے اعتبار سے بھی یہ دوسرے مجموعہ ہائے کلام سے بہتر قرار دی جا سکتی ہے نیز اس کلیات سے مجید امجد کی شاعری کا مجموعی تاثر اخذ کرنے میں بھر پور مدد مل سکتی ہے۔ اسی طرح سوانحی حالات بھی درست اور جامع انداز میں لکھے گئے ہیں اور ان غلطیوں کا ازالہ کیا گیا ہے جو غلطیاں متن اور حالات کے ضمن میں گزشتہ کتابوں میں موجود تھیں۔

''القلم'' مجید امجد نمبر:

جھنگ ادبی اکیڈمی جھنگ کی طرف سے سہ ماہی ''القلم'' کا مجید امجد نمبر ۱۹۹۴ء میں شائع کیا گیا۔ اس خصوصی شمارے کو حکمت ادیب نے مرتب کیا۔ یہ شمارہ مجید امجد کی شخصیت اور فن کے حوالے سے تحقیقی و تنقیدی مضامین پر مشتمل ہے تاہم ''مجید امجد کے غیر مدون اور متروک کلام'' کے عنوان سے ایک حصہ شاملِ کتاب ہے، یہ حصہ کتاب کے صفحہ نمبر ۸۱۷ سے ۸۷۸ تک پھیلا ہوا ہے۔ آغاز میں مرتب کی طرف سے ایک نوٹ دیا گیا ہے جس کے مطابق:

> ''یہ مجید امجد کی وہ نظمیں ہیں جو ۱۹۳۴ء سے ۱۹۳۹ء تک ہفت روزہ 'عروج' میں شائع ہوتی رہی ہیں۔ غالباً جنھیں خود مجید امجد اور بعد میں ان کا کلام شائع کرنے والوں نے ترک کیے رکھا۔ (بشکریہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا)۔'' (۴۳)

اس حصہ میں شامل کل نظموں کی تعداد ستاون (۵۷) ہے مگر چار نظمیں ایسی ہیں جو مجید امجد کے مستقل شعری مجموعوں میں بھی جگہ پا چکی ہیں۔ ان نظموں میں ''صبحِ نو'' (ص ۸۴۴) ''یہی دنیا'' (ص ۸۴۰) ''انقلاب'' (ص ۸۵۴) اور ''دو منظر'' (ص ۸۵۹) بالترتیب ''کلیاتِ مجید امجد'' کے صفحہ نمبر ۷۶، ۵۹، ۸۱ اور ۸۸ پر ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔ آخری نظم ''دو منظر'' کلیات میں ''قیصریت'' کے عنوان سے شامل کی گئی ہے۔ ''القلم'' میں شامل دو نظمیں ''عہدِ نو'' اور ''ساتھ لے گئے'' ایسی ہیں جو اسی انتخاب میں دو مرتبہ درج کر دی گئی ہیں۔

بلاشبہ مجید امجد کے ابتدائی کلام، جو کہ غیر مدون ہے، کے حوالے سے یہ انتخاب اہمیت کا حامل ہے مگر جس بے ترتیبی اور لاپروائی سے اسے شائع کیا گیا ہے وہ اس کی اہمیت کو کم کر دیتے ہیں۔ مرتب نے کہیں بھی تاریخی ترتیب کو ملحوظِ خاطر نہیں رکھا نہ ہی اس میں پروف کی اغلاط کو درست کرنے کی زحمت گوارا کی ہے۔ یوں مجید امجد کے ابتدائی کلام ہونے کے حوالے سے جو اہمیت اس کی بنتی ہے وہ خاصی حد تک متاثر ہوئی ہے۔

انتخاب مجید امجد:

سعد اللہ شاہ کا مرتب کردہ ''انتخابِ مجید امجد'' خزینۂ علم و ادب، لاہور کے زیرِ اہتمام ۲۰۰۱ء میں شائع ہوا۔ اس انتخاب میں کل ۱۵۱ تخلیقات کو شامل کیا گیا ہے جن میں نظموں کی تعداد ایک سو اٹھارہ (۱۱۸) اور تینتیس (۳۳) غزلیات شامل ہیں۔ ان تخلیقات میں چھبیس (۲۶) نظمیں اور گیارہ غزلیں ''شب رفتہ'' سے لی گئی ہیں۔

اس انتخاب کو ترتیب دیتے وقت مرتب کی طرف سے کوئی تحریری وضاحت شاملِ کتاب نہیں ہے۔ آغاز میں ''کلیاتِ مجید امجد مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا'' (۱۹۸۹ء) میں شامل ''مجید امجد سوانحی خاکہ'' دے دیا گیا ہے۔ یہ کتاب ''انتخاب'' کے تقاضے پورے نہیں کرتی، سب سے اہم باب ''عرضِ مرتب'' ہوتا ہے جس میں انتخاب کرنے کا جواز فراہم کیا جاتا ہے مگر مرتب نے ایک سطر لکھنے کی زحمت گوارا نہیں کی۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے یہ انتخاب صرف کاروباری مقاصد کے حصول کے لیے کیا گیا ہے اور محض ''کلیاتِ مجید امجد'' (۱۹۸۹ء) ہی کو سامنے رکھ کر نظموں کا انتخاب کر دیا گیا ہے۔ علمی اور تحقیقی اعتبار سے یہ انتخاب کسی درجے پر فائز نہیں ہوتا۔

کلیات مجید امجد (طبع نو):

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کا مرتب کردہ ''کلیاتِ مجید امجد'' (طبع نو) الحمد پبلی کیشنز لاہور کے زیر اہتمام ستمبر ۲۰۰۳ء میں شائع ہوا۔ اس سے پہلے یہی کلیات جنوری ۱۹۸۹ء میں ماورا پبلی کیشنز لاہور نے شائع کیا تھا جو کلام کی صحت، مقدار اور تحقیقی اندازِ نظر کے حوالے سے اُس وقت تک شائع ہوئے تمام شعری مجموعوں سے بہتر اور معیاری تھا۔ اس کلیات کو تاریخی ترتیب سے طبع کیا گیا تھا اور نہایت احتیاط کے ساتھ ہر تخلیق کا سن درج کیا گیا تھا تاہم چند خامیاں رہ گئی تھیں جسے ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے ''طبع نو'' میں دُور کر دیا ہے۔ مثال کے طور پر

(i) مرتب نے نظموں کے ماخذات کے لیے جو علامتی نظام وضع کیا تھا اس میں بعض نشانات غلط درج ہو گئے تھے مثلاً نظم دستک (کلیات: ۱۹۸۹ء، ص۱۳۲) کو پہلی مرتبہ شائع ہونے والی نظم قرار دیا گیا جب کہ یہ نظم ''شبِ رفتہ'' (ص۴۶) پر اسی عنوان کے تحت آ چکی تھی۔ طبعِ نو (۲۰۰۳ء) میں اس نظم کو درست مقام پر درج کر دیا گیا ہے۔ اسی طرح کلیات (۱۹۸۹ء) میں شامل ''کون'' کے عنوان سے دو نظموں (ص۲۷ اور ۱۲۸) کو ''شب رفتہ کے بعد'' کی نظموں میں شمار کیا گیا تھا جب کہ صفحہ نمبر ۲۷ والی نظم ''شب رفتہ کے بعد'' میں شامل نہیں تھی وغیرہ۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے ''طبع نو'' (۲۰۰۳ء) میں کلام کو ترتیب دیتے ہوئے ان خامیوں کو دُور کر لیا ہے۔

(ii) کلیات (۱۹۸۹ء) میں نظم ''نہ کوئی سلطنت غم ہے نہ اقلیم طرب'' کے صفحات کاپی جوڑتے وقت آگے پیچھے ہو گئے تھے ''طبعِ نو'' میں انھیں درست کر لیا گیا ہے بلکہ وضاحت کرتے ڈاکٹر خواجہ زکریا لکھتے ہیں:

> ''اگرچہ اس میں متن کا حتی الامکان خیال رکھا گیا تھا پھر بھی چند اغلاط دَر آئیں، واحد طویل نظم ''نہ کوئی سلطنت غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' غلط کاپی جڑنے کی وجہ سے بے ربط ہو گئی لیکن کلیات کی چاروں اشاعتوں میں اسی طرح شائع ہوتی رہی۔'' (۴۴)

غرض کلیاتِ مجید امجد (طبع نو) اس اعتبار سے بہتر ہے کہ اس میں ان چند خامیوں کو دُور کیا گیا ہے جو کلیات (۱۹۸۹ء) میں رہ گئی تھیں۔ اس طرح صحتِ متن کے حوالے سے بھی ''طبع

نو'' کو بہتر قرار دیا جا سکتا ہے، اس مجموعہ کو پہلے کلیات کے برعکس کمپیوٹر کمپوز کیا گیا ہے اور بڑی احتیاط اور توجہ سے اس کی پروف خوانی کی گئی ہے۔ اپنے ظاہر حُسن کے اعتبار سے ''طبع نو'' کو پہلے کلیات سے بہتر کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ تاہم چند تبدیلیاں نظر آتی ہیں جو قابلِ ذکر ہیں:

(i) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے ''طبع نو'' میں تیرہ تخلیقات کا اضافہ کیا ہے۔ اس سے پہلے کلیات (۱۹۸۹ء) میں کل تخلیقات کی تعداد ۴۳۸ تھی جب کہ ''طبع نو'' میں یہ تعداد بڑھ کر ۴۵۱ ہو گئی ہے۔ اضافہ شدہ تیرہ تخلیقات کا تعلق اس کلام سے ہے جو ۱۹۳۵ء سے ۱۹۳۹ء کے دوران اخبار ''عروج'' جھنگ میں شائع ہوا جسے غالباً خود مجید امجد نے ترک کر دیا تھا (۴۵) اور بعد میں ''شب رفتہ'' کی اشاعت کے وقت کڑے انتخاب کی نذر ہو گیا۔ طبع نو میں اسے شائع کرنے کا جواز ڈاکٹر خواجہ زکریا اس طرح فراہم کرتے ہیں کہ ''چونکہ سارا کلام (جو ''شب رفتہ'' کی اشاعت تک اس میں شامل نہ ہو سکا تھا) ان کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے، اس لیے کلیات میں اس کی شمولیت کا کافی جواز ہے۔'' (۴۶) اس وضاحت کے باوجود یہ نظمیں اتنی اہم نہیں کہ مجید امجد کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے کے لیے ناگزیر ہوں۔ اس کے علاوہ یہی تیرہ تخلیقات حکمت ادیب کے مرتب کردہ ''القلم'' جھنگ (۱۹۹۴ء) میں ڈاکٹر خواجہ زکریا کے شکریہ کے ساتھ ''غیر مطبوعہ یا متروکہ نظمیں'' کے عنوان کے تحت شائع ہو چکی ہیں۔ کلیات میں جن تیرہ تخلیقات کا اضافہ کیا گیا ہے ان میں ''رازِ گراں بہا'' (طبع نو، ص ۱۸۸، القلم، ص ۸۳۲، بعنوان معلومات) ''لہر انقلاب کی'' (ص ۱۹۲، القلم، ص ۸۶۷) ''محرومِ ازل'' (ص ۱۹۳، القلم، ص ۸۴۲) ''نذرِ محبت'' (ص ۱۹۵، القلم، ص ۸۲۴) ''پس پردہ'' (ص ۱۹۶، القلم، ص ۸۷۴) ''تیرے بغیر'' (ص ۲۰۰، القلم، ص ۸۲۵) ''مطربہ سے'' (ص ۲۰۷، القلم، ص ۸۶۳) ''فانی جگ'' (ص ۲۰۸، القلم، ص ۸۳۹) ''عورت'' (ص ۲۰۹، القلم، ص ۸۷۲) ''ابر صبوح'' (ص ۲۱۳، القلم، ۸۴۱) ''یہ دنیا ہے اے قلب مضطر سنبھل جاؤ (غزل)'' (ص ۲۲۷، القلم، ۸۷۶، بعنوان سنبھل جا) ''بیسویں صدی کے خدا سے'' (ص ۲۳۲، القلم، ص ۸۵۹) ''بھکشا'' (ص ۲۳۳، القلم، ص ۸۷۷) شامل ہیں مگر مرتب نے یہ وضاحت نہیں کی کہ یہ نظمیں سب سے پہلے کہاں شائع ہوئی تھیں اور نہ ہی انھوں نے ''القلم'' جھنگ میں ان کی اشاعت کا ذکر کیا۔

(ii) کلیات (۱۹۸۹ء) میں شامل ایک غزل (ص ۲۰۷) کو ''طبع نو'' میں بطور نظم ''یہ دن یہ

تیرے شگفتہ دنوں کا آخری دن'' (ص ۲۰۷) شامل کیا گیا ہے۔ کلیات (۱۹۸۹ء) میں اس غزل کے شعر دس تا سترہ کو منظور حسین مکان شریفی کے بارے میں لکھی گئی نظم سے اقتباس سمجھ کر کتاب کے شروع میں شائع کیا گیا تھا تاہم اس غلطی کو ''طبع نو'' میں درست کر لیا گیا ہے۔ البتہ اس خامی کو دُور نہیں کیا گیا جس کی طرف قاضی حبیب الرحمٰن نے اپنے مضمون '' بیاضِ مجید امجد سے ایک ورق'' میں اشارہ کیا تھا۔ (۴۷)

(iii) ''طبع نو'' (۲۰۰۳ء) میں تخلیقات کی فہرست بناتے ہوئے تاریخی ترتیب کی کچھ اغلاط در آئی ہیں۔ فہرست میں جو تاریخ درج کی گئی ہے وہ اندر نظم میں درج تاریخ سے مختلف ہے تاہم اندر نظم کے ساتھ دی گئی تاریخ درست ہے البتہ فہرست بناتے ہوئے احتیاط سے کام نہیں لیا گیا۔ یہ تبدیلی نظم ''مقبرۂ جہانگیر'' (ص ۱۵۷) ''ریوڑ'' (ص ۱۶۰) '' آورد'' (ص ۳۱۴) '' کوئٹے تک'' (ص ۳۲۱) '' نگاہِ بازگشت'' (ص ۳۴۵) وغیرہ میں موجود ہے جہاں فہرست اور کتاب کے اندر دی گئی تاریخ میں فرق ہے تاہم کتاب کے اندر دی گئی تاریخ درست ہے۔

(iv) ''کلیاتِ مجید امجد'' طبع نو (۲۰۰۳ء) کے دیباچہ میں ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا لکھتے ہیں کہ ''حالیہ اشاعت میں ان عدیم الفرصت حضرات کو زحمت سے بچانے کے لیے کلیات کو چار حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔'' (۴۸) اس بات سے تو یہی تاثر سامنے آتا ہے کہ یہ کتاب تحقیقی اندازِ نظر کی بجائے عام اور مصروف قاری کے لیے مرتب کی گئی ہے تاکہ اُسے مجید امجد کی شاعری کو سمجھنے میں آسانی ہو۔ یہ بات ایک سطح پر بامعنی ہے تاہم کلیات کا ایک محقق کے لیے ہونا بھی ضروری ہے تاکہ وہ مجید امجد کے یہاں اختلاف متن کے نمونے دیکھ سکے کہ کس طرح مجید امجد ایک نظم کو بناتے سنوارتے رہتے تھے۔

(v) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے ''کلیاتِ مجید امجد'' ۱۹۸۹ء میں کلام کو تاریخی ترتیب سے مرتب کیا تھا جس کی وجہ ''شب رفتہ'' اور ''شب رفتہ کے بعد'' کی انفرادی حیثیت ختم ہو گئی تھی تاہم ''طبع نو'' میں کلیات کو چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے جس کی تفصیل کچھ یوں ہے:

۱۔ شب رفتہ (۱۹۳۵ء تا ۱۹۵۸ء)

۲۔ روز رفتہ (۱۹۳۲ء تا ۱۹۵۸ء)

۳۔ امروز (۱۹۵۸ء تا ۱۹۶۸ء)

۴۔ فردا (۱۹۶۸ء تا ۱۹۷۴ء)(۴۹)

کلام کو چار حصوں میں تقسیم کرنے کا جواز فراہم کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

''چونکہ ''شب رفتہ'' مجید امجد کی زندگی میں شائع ہونے والا اُن کا واحد مجموعہ ہے اس لیے اس کی الگ شناخت برقرار رکھی گئی ہے۔''(شب رفتہ) (۵۰)

''مجید امجد نے جو کلام ''شب رفتہ'' میں کسی وجہ سے شریک نہیں کیا تھا اسے اس حصے میں شائع کیا گیا ہے۔۔۔ یہ سارا کلام ان کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔''(روز رفتہ) (۵۱)

''مجید امجد کی خواہش کے مطابق ۱۹۵۸ء تا ۱۹۶۸ء کا کلام ''امروز'' کے نام سے اس حصے میں شامل کیا ہے۔''(امروز) (۵۲)

''۱۹۶۸ء میں مجید امجد فعلن فعلن کے آہنگ سے مکمل طور پر مسحور ہو گئے تھے۔۔۔۔ میرؔ کے بعد یہ بحر امجد کو راس آئی، چنانچہ وہ سات سال تک تمام نظمیں اس بحر میں کہتے چلے گئے۔۔۔۔ بہر حال یہ مستقبل کی نظمیں ہیں۔''

(فردا) (۵۳)

یعنی ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے مجید امجد کے زمانی لہجوں کے مطابق ان کے کلام کو مرتب کیا ہے۔ یہ انداز اپنے طور پر نہایت اہمیت کا حامل ہے اور عام قاری کو سمجھنے میں مددگار ثابت ہو سکتا ہے تاہم کسی محقق کے لیے اس کی تقلید ضروری نہیں کہ پہلے سے متعینّ شدہ انداز کو تسلیم کرے۔ اس حوالے سے اگر تاریخی ترتیب کا اشاریہ بھی موجود ہوتا تو زیادہ اہم بات ہو سکتی تھی۔ نیز کلیات مجید امجد (طبع نو) میں مجید امجد کے حالاتِ زندگی کو پہلے سے زیادہ مختصر اور جامع کر دیا گیا ہے۔

غرض چند جزوی اختلافات کے باوجود یہ کہا جا سکتا ہے کہ متن کی صحت اور طباعت کے حوالے سے یہ کلیات (طبع نو) گزشتہ تمام کتب سے بہتر ہے۔ ایک عام قاری اور محقق یکساں طور پر اس سے استفادہ کر سکتے ہیں۔

مجید امجد کی شاعری کے مختلف مجموعہ ہائے کلام اور ان کے متون کے مطالعہ سے جو نتائج اخذ ہوتے ہیں ان کی رُو سے ''شبِ رفتہ'' اور ''کلیاتِ مجید امجد'' مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد

زکریا کے علاوہ کوئی بھی مجموعہ اس تحقیقی و اشاعتی معیار کو نہیں پہنچ سکا جو ان دو کتابوں میں نظر آتا ہے۔ ''شب رفتہ'' تو چونکہ مجید امجد کی زندگی میں طبع ہوئی تھی اس لئے اس کا معیار لامحالہ باقیوں سے بہتر ہے تاہم ان کی وفات کے بعد ان کے کلام کو احتیاط سے شائع کرنے کی ضرورت تھی جسے ڈاکٹر خواجہ زکریا کے سوا کسی نے ملحوظ خاطر نہیں رکھا۔ بلاشبہ ''شب رفتہ کے بعد'' کو مجید امجد اور اس سے بڑھ کر جدید اردو شاعری کا ایک اہم موڑ قرار دیا گیا مگر بیان کردہ اغلاط نے اس کی اہمیت کو کافی حد تک متاثر کیا ہے اور اس کا مطالعہ بہتر نتائج کا حامل نہیں ہوسکتا، اس لئے '' کلیات مجید امجد'' ہی کو سب سے بہتر اور مستند ماخذ تصور کیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

مجید امجد کی وفات کے بعد جب ان کے کلام کو اکٹھا کیا گیا اور اسے شائع کرنے کے لئے کمیٹی تشکیل دی گئی تو بہت سے خدشات اور تحفظات نے جنم لیا۔ '' شبِ رفتہ کے بعد'' کی اشاعت تک ابہام کی یہی صورتِ حال رہی اور مجید امجد کے مسودات کے بارے میں کمیٹی کے سربراہ جاوید قریشی سے استفسار کا سلسلہ جاری رہا۔ مجموعے کی اشاعت کے بعد ایک نئی بحث کا سلسلہ چل نکلا خصوصاً '' شبِ رفتہ کے بعد'' کی آخری نظمیں، جس میں مجید امجد نے بحر متقارب میں زحافات کے تجربات کئے تھے، زیرِ بحث رہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ان نظموں میں مجید امجد نے زحافات کو جس انداز سے استعمال کیا تھا وہ عروضی جکڑ بندیوں سے ہٹ کر ایک اجتہادی رویے کی خبر دیتا تھا۔ ان کے اس اجتہادی عمل کو ہدفِ تنقید بھی بنایا گیا، اس کے ساتھ ساتھ ایک رائے یہ بھی تھی کہ مجید امجد کا کلام مرتب کرنے والوں (عبدالرشید، فہیم جوزی اور سعادت سعید وغیرہ) نے ان کے کلام میں اپنی طرف سے تبدیلیاں کی ہیں تاکہ ان تبدیلیوں کو ان کے کلام کا حصہ بنا کر وہ خود اپنی شاعری کے لئے جواز اور سند حاصل کرسکیں۔ اس انداز کے خطرات کا اظہار ڈاکٹر خواجہ زکریا نے اپنی گفتگو میں ظاہر کیا (۵۴) اور جسے حاجی بشیر احمد بشیر نے بڑے واضح لفظوں میں لکھا:

> ''امجد صاحب کی پہلی کتاب 'شبِ رفتہ' تو ٹھیک ٹھاک چھپ گئی لیکن اس کے بعد (یا ان کے بعد) ان کی کتاب 'شبِ رفتہ کے بعد' کی تدوین میں اور اشاعت میں بڑے گھپلے ہوئے۔ امجد صاحب اپنی نظموں میں ان کے عروضی نظام کو قطعاً درہم برہم نہیں کرتے تھے۔ بحر متقارب اور متدارک میں فعلن

فعلن والے آہنگ میں اگر چہ ایک آدھ حرکت کم وبیش کرنے کی اجازت ہوتی
ہے لیکن وہ یہ پسند نہیں کرتے تھے کہ مصرعہ بوجھل ہو جائے یا اس کی جمالیات
ماند پڑ جائے۔ 'شب رفتہ کے بعد' کی اشاعت کے سلسلہ میں لسانی تشکیلات
والے گروہ نے بھی کچھ کرامات دکھائیں۔ ان کو اپنے غیر فنی رویوں کے لئے
شیلٹر کی ضرورت تھی۔ جاننے والے جانتے ہیں کہ انھیں بدشکلا اور بے ڈھبایا
کھردرا مصرع قطعاً پسند نہ تھا۔ وہ اپنی لائنوں کو بار بار دیکھتے اور کمی بیشی کرتے
رہتے، یوں وہ سطریں کاٹتے اور دوبارہ لکھنے کے عمل میں مصروف رہتے۔ اگر
کتاب کی تدوین کرنے والے فنی تقاضوں سے آگاہ ہوتے تو سطروں میں سے
درست سطر کتاب میں لاتے اور Punctuation کا خاص خیال
رکھتے۔" (۵۵)

اس اقتباس میں حاجی بشیر واضح الفاظ میں "شبِ رفتہ کے بعد" کے مرتب عبدالرشید اور ان کے ساتھیوں کو ان عروضی مسائل کا ذمہ دار تصور کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں اِن لوگوں نے (جو ۱۹۶۰-۷۰ء کی دہائی میں لسانی تشکیلات ایسے مباحث میں شریک تھے) مجید امجد کے یہاں جان بوجھ کر عروضی ردوبدل کیا۔ آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

"ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر خورشید رضوی اور قیوم صبا پران کا خاص حق تھا، اس
موقع پر انھیں ضرور مسودے کی آخری شکل دکھانی چاہئے تھی۔" (۵۶)

اپنے طور پر یہ خدشات ان امکانی تبدیلیوں کے حوالے سے قائم رائے کو مستحکم کرتے ہیں تاہم صورتِ حال ذرا مختلف ہے۔ جہاں تک ڈاکٹر خواجہ زکریا کے خدشات کا تعلق ہے وہ تو اس وقت تک بامعنی تھے کہ جب تک انھیں مجید امجد کے اصل مسودات حاصل نہیں ہو گئے۔ جاوید قریشی سے اصل مسودات حاصل کرنے، ان کا مطالعہ کرنے اور پھر انھیں شائع کرنے کے بعد ان کے خدشات تقریباً معدوم ہو جاتے ہیں، کیونکہ "شبِ رفتہ کے بعد" اور "کلیاتِ مجید امجد" کے تقابلی مطالعہ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ عبدالرشید اور ان کے ساتھوں کی طرف سے کسی قسم کی عروضی اور لسانی تحریف نہیں کی گئی۔ "شبِ رفتہ کے بعد" میں جو اغلاط رہ گئی ہیں ان میں بیشتر کا تعلق پروف خوانی سے تھا۔ یہی کیفیت حاجی بشیر کے خدشات کی بھی ہے، ان کا خیال تھا کہ مجید

امجد کے عروضی آہنگ کو بگاڑا گیا ہے مگر بعد میں شائع ہونے والے کلام میں ایسی تبدیلی محسوس نہیں کی گئی۔ آخری دور کی نظموں میں جو فنی تجربات کئے گئے ہیں وہ مجید امجد نے شعوری سطح پر اختیار کئے تھے۔(۵۷) اگر اس انداز کی کوئی تبدیلی ہوتی تو اس کا تذکرہ ضرور کیا جاتا، کیونکہ جن قلمی مسودات کو سامنے رکھ کر ''شب رفتہ کے بعد'' مرتب کی گئی تھی انھی کی مدد سے ڈاکٹر خواجہ زکریا نے کلیات کو مرتب کیا ہے۔ اسی لئے حاجی بشیر یا اس انداز کے دیگر خدشات محض قیاسی رائے سے زیادہ اور کچھ نہیں۔

☐ ☐ ☐

حوالہ جات وحواشی

۱۔ ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا (مرتب)، پیش لفظ مشمولہ ''کلیات مجید امجد'' (لاہور، ماورا پبلشرز، باراول جنوری ۱۹۸۹ء) ص ۳۱۔

۲۔ ایضاً

۳۔ راقم کے پاس مختلف ادبی جرائد کے مدیران کے خطوط محفوظ ہیں جو وہ مجید امجد سے تازہ تخلیقات منگوانے کے لیے لکھتے تھے۔ ان مدیران میں مولانا صلاح الدین احمد، محمد طفیل، احمد ندیم قاسمی، وزیر آغا، شمس الرحمٰن فاروقی، محمد ریاض چوہدری، اختر انصاری، بلراج کومل اور پرکاش پنڈت وغیرہ شامل ہیں۔

۴۔ (i) ''ادبِ لطیف'' اگست ۱۹۵۰ء کے شمارے میں ایک نظم صفحہ ۵۵ پر موجود ہے۔

کس کی گھات میں گم سم ہو

خوابوں کے شکاری جاگو بھی

اب آکاش سے پورب کا چرواہا ریوڑ ہانک چکا

جب کہ ''شبِ رفتہ'' میں یہ نظم بطور غزل صفحہ ۱۲۵ پر ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔

(ii) ''سویرا'' کے شمارہ ۲۹ میں نظم ''دوام'' کے پہلے تین مصرعے دیکھیں:

کڑکتے زلزلے اٹدے، فلک کی چھت گری، جلتے نگر ڈولے

کہیں بجھتے ستاروں، راکھ ہوتی کائناتوں کے

رکے انبوہ میں، کروٹ دوسایوں کی

اس نظم کو مصرعوں کی تقدیم وتاخیر کی شکل میں کلیاتِ مجید امجد کے صفحہ ۳۶۶ پر دیکھا جا سکتا ہے۔

(iii) نظم ''میونخ'' (کلیاتِ مجید امجد: ص ۳۱۷) کی سطر ۳۰ یوں ہے:

''اپنی امی کے پاؤں پڑتی ہے''

مصرعہ میں ''پڑتی ہے'' کو ''چھوتی ہے'' میں بدل دیا گیا۔ اس تبدیلی کو راقم کے پاس قلمی مسودات میں دیکھا جا سکتا ہے۔

(iv) روزنامہ ''ملت'' ۲۰ جون ۱۹۵۰ء کی اشاعت میں ایک نظم ''ایسے بھی دن'' شائع ہوئی تھی، آخری مصرعہ یوں تھا:

کتنے اچھے تھے وہ دن جو بیت گئے اور یاد نہ آئے

''شبِ رفتہ'' (ص ۱۱۳) پر اس مصرعے کو اس طرح بدلا گیا ہے:

آہ وہ دن جو بیت گئے اور یاد نہ آئے

غرض، اس انداز کی بہت سی ایسی تبدیلیاں ہیں جو ان کے کلام میں عام مل جاتی ہیں۔

۵۔ (i) ''ادبِ لطیف'' ۱۹۴۴ء (ص ۱۶۷) پر نظم ''دنیا'' کے عنوان سے ہے جسے بعد میں ''شبِ رفتہ'' (ص ۶۱) میں ''پنواڑی'' عنوان دیا گیا۔

(ii) ''ادبِ لطیف'' جنوری ۱۹۶۰ء (ص ۱۵) ''ایک نظم'' کے عنوان سے نظم ہے جسے ''موجودگی'' (کلیاتِ مجید امجد، ص ۲۸۴) کے عنوان سے بدلا گیا۔

(iii) ''ادبِ لطیف'' سالنامہ مئی ۱۹۵۰ء (ص ۴۷) عنوان ''کہاں ہے منزل تیری'' جسے ''سفرِ حیات'' (کلیاتِ مجید امجد، ص ۱۳) سے بدلا گیا۔

اس انداز کی بہت سی مثالیں موجود ہیں خصوصاً مجید امجد نے آخری دور (۱۹۶۹ء تا ۱۹۷۴ء) کی نظموں کے عنوانات رکھنے سے احتراز کیا ہے، نظم کو کسی مخصوص اور متعین عنوان دینے سے گریز کا یہ رویہ اپنے طور پر بڑا معنی خیز ہے۔

۶۔ (i) ''ادبِ لطیف'' دسمبر ۱۹۴۵ء (ص ۴۷) پر درج نظم ''ایک پُر نشاط جلوس کے ساتھ'' جب ''شبِ رفتہ'' (ص ۶۷) میں شامل کی گئی تو اس کا مندرجہ ذیل بند خارج کر دیا گیا۔

پسلیوں میں چبھتی چبھتی لاکھ بے کل کہنیاں
ساتھ بھر میں ساتھیوں کا چھوڑنا آساں نہیں
شانوں سے شانے لڑیں اور ٹخنوں سے ٹخنیں بجیں
کچھ بھی ہو اس بھیڑ سے منہ موڑنا آساں نہیں

(ii) نظم ''رخصت'' (''شبِ رفتہ''، ص ۳۱) چھ اشعار پر مشتمل ہے، قلمی صورت میں یہ نظم سات اشعار پر مشتمل ہے جو شعر مجموعہ میں درج نہیں وہ یہ ہے

دیکھو اے دردِ محبت، اب ترے بیمار کو

زہر کا اک گھونٹ ہے یہ زیست کا رنگیں سبو

(iii) اس حوالے سے مجید امجد کی نظم ''حضرت زینب'' قابل غور ہے ''کلیاتِ مجید امجد'' صفحہ ۴۴۷ پر یہ نظم موجود ہے اور اس کا سن ۱۹۶۶ء درج کیا گیا ہے۔ یہی نظم ستمبر، اکتوبر ۱۹۶۸ء کے ''ادبِ لطیف'' (ص ۲۷۵) پر شائع ہوئی تھی۔ کتاب اور رسالے میں شامل نظموں کا متن ایک دوسرے سے بہت مختلف ہے۔

۷۔ مجید امجد، ''فلیپ، شبِ رفتہ'' (لاہور، نیا ادارہ، بار اول ۱۹۵۸ء)

۸۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ ''گلاب کے پھول'' (لاہور، آئینہ ادب، اول ۱۹۷۸ء) ص ۳۲۔

۹۔ (i) دیکھیے ''شبِ رفتہ کے بعد'' ص ۱ تا ۴۹۔

(ii) دیکھیے: ''کلیاتِ مجید امجد'' (مرتبہ: ڈاکٹر محمد خواجہ زکریا) کی فہرست میں شامل نظم نمبر ۱ تا ۱۵۸، کے درمیان ان نظموں کو جن پر خواجہ محمد زکریا کے علامتی نشان کے مطابق (+) کا نشان بنا ہے۔ البتہ نظم ''کون'' (نمبر ۲۱: ص ۲۷) اور نظم ''جیون دیس'' (نمبر ۱۲۷: ص ۲۴۷) اگرچہ ڈاکٹر محمد زکریا کے علامتی نشان کے مطابق ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں شامل ہیں مگر درحقیقت یہ نہ تو ''شبِ رفتہ'' میں شامل ہیں اور نہ ''شبِ رفتہ کے بعد'' میں، لہٰذا اسے بھی انھی نظموں میں شمار کیا جائے گا جو کڑے انتخاب کے سبب ''شبِ رفتہ'' میں جگہ نہ پا سکی تھیں۔ اس طرح نظم ''دستک'' (نمبر ۶۲: ص ۱۳۲) کو خواجہ زکریا نے ان نظموں میں شمار کیا جو ''شبِ رفتہ'' اور ''شبِ رفتہ کے بعد'' کسی مجموعے میں شامل نہیں جب کہ یہ نظم ''شبِ رفتہ'' (ص: ۴۶) پر ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔ لہٰذا یہ نظم اس فہرست سے خارج کر دی گئی ہے۔

(iii) دیکھیے ''القلم''، مجید امجد نمبر (جھنگ، جھنگ ادبی اکیڈمی، ۱۹۹۴ء) کے صفحات نمبر ۸۱۷ تا ۸۷۸۔ ان صفحات پر کل ۵۷ نظمیں درج ہیں مگر نظم ''صبحِ نو'' (ص ۸۲۴)، ''نئی دنیا'' (ص ۸۴۰) ''انقلاب'' (ص ۸۵۴) اور ''دو منظر'' (ص ۸۵۹) بالترتیب ''کلیاتِ مجید امجد'' کے صفحات ۷۶، ۵۹، ۸۱ اور ۸۸ پر موجود ہیں۔ موخرالذکر نظم کلیات میں ''قیصریت'' کے عنوان سے ہے۔ ''القلم'' میں شامل نظم ''عہدِ نو'' (ص ۸۴۶) اور ''ساتھ لے گئے'' (ص ۸۷۲) دو ایسی نظمیں ہیں جو اس انتخاب میں دو مرتبہ شامل کر لی گئی ہیں۔

۱۰۔ تاج سعید، ''وضاحتی نوٹ'' مشمولہ ماہنامہ ''قند'' مردان (مجید امجد نمبر، مئی جون ۱۹۷۵ء) ص۱۲۹۔

۱۱۔ جاوید قریشی، حرفِ معذرت (دیباچہ ''شب رفتہ کے بعد'') (لاہور، تیسری دنیا کا کتاب گھر، اول ۱۹۷۶ء)، ص دوم۔

۱۲۔ مجید امجد کی وفات کے بعد بنائی جانے والی کمیٹی کے حوالے سے جعفر شیرازی کہتے ہیں کہ ''یہ جاوید قریشی ہی تھے جنھوں نے مجید امجد کی وفات کے بعد میری سربراہی میں امجد آغا، ناصر شہزاد اور مراتب اختر پر مشتمل کمیٹی بنائی جس نے ایک ایک کاغذ اکٹھا کیا اور ان کے حوالے کیا۔۔۔۔ میں نے بطور چیئرمین کمیٹی ان کے کلام کو اکٹھا کر کے جاوید قریشی کے حوالے کیا جنھوں نے بعد میں اسے حنیف رامے کے حوالے کیا۔''

(جعفر شیرازی سے تحریری انٹرویو از راقم)

مگر جاوید قریشی نے راقم کو دیئے گئے انٹرویو (مورخہ ۱۰ جنوری ۲۰۰۱ء بمقام لاہور) میں جعفر شیرازی کی اس رائے سے اتفاق نہیں کیا۔

۱۳۔ جاوید قریشی، ''حرفِ معذرت'' (دیباچہ: ''شبِ رفتہ کے بعد'') ص دوم۔

۱۴۔ ایضاً ص سوم

۱۵۔ ایضاً

۱۶۔ جاوید قریشی سے انٹرویو از راقم بمقام رہائش گاہ جاوید قریشی، لاہور، بتاریخ ۱۰ر جنوری ۲۰۰۱ء۔

۱۷۔ (i) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے ڈاکٹر انوار احمد سے اپنی نجی گفتگو میں ان خدشات کا اظہار کیا تھا۔ اُن کا خیال تھا کہ مجید امجد کی بعض تراکیب، مرکبات اور امیجز کو تبدیل کیے جانے کا امکان ہے کیونکہ عبدالرشید، فہیم جوزی اور اس عہد کے لکھنے والے جس انداز سے نئی شاعری کے رویے متعین کر رہے تھے اُس کے لیے مجید امجد کی شاعری ہی ایک رول ماڈل بنتی ہے اور اس تبدیلی سے انھیں نئے مرکبات اور امیجز استعمال کرنے کا موقع مل جائے گا۔

(ii) اس کے علاوہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے ''کلیاتِ مجید امجد'' کے پیش لفظ (ص ۳۳) میں مجید امجد کے قلمی مسودات (جو جاوید قریشی سے انھیں ملے تھے اور جو ان سے پہلے عبدالرشید کے پاس تھے) کے بارے میں لکھا ہے کہ ''۔۔۔قیاس یہی ہے کہ چند نظمیں بھی غائب کی گئی ہیں، علاوہ ازیں

ایک مفصل مسودہ بھی موجود نہیں۔‘‘

۱۸۔ جاوید قریشی سے انٹرویو از راقم۔

۱۹۔ عبدالرشید سے انٹرویو از راقم بمقام سرکاری رہائش گاہ عبدالرشید، ملتان کینٹ بتاریخ ۲۸ مارچ ۲۰۰۱ء۔

۲۰۔ عبدالرشید، ’’عرضِ مرتب‘‘ مشمولہ ’’شب رفتہ کے بعد‘‘ (لاہور، تیسری دنیا کا کتاب گھر، ۱۹۷۶ء) ص چہارم، پنجم۔

۲۱۔ ایضاً

۲۲۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، پیش لفظ، ’’کلیاتِ مجید امجد‘‘، ص ۳۲۔

۲۳۔ عبدالرشید سے انٹرویو از راقم۔

۲۴۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، پیش لفظ ’’کلیاتِ مجید امجد‘‘، ص ۳۲۔

۲۵۔ عبدالرشید سے انٹرویو از راقم۔

۲۶۔ اگرچہ ’’کلیاتِ مجید امجد‘‘ کی اشاعت ’’شب رفتہ کے بعد‘‘ کی اشاعت کے تقریباً تیرہ سال بعد ہوئی اور اس حوالے سے موازنہ کرنا زیادہ موزوں نہیں لگتا مگر عبدالرشید اور ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کے مدنظر چونکہ مجید امجد کے اصل مسودات تھے اور ان کی مدد سے دونوں نے ’’شبِ رفتہ کے بعد‘‘ اور کلیات مرتب کیے تھے اس لیے نظموں کا تقابلی مطالعہ ممکن ہے۔

۲۷۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ابتدائیہ: ’’ان گنت سورج‘‘ (لاہور، ضیائے ادب، بار اول ۱۹۷۹ء) ص ۶۔

۲۸۔ ایضاً ص ۷، ۸۔

۲۹۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے ’’کلیاتِ مجید امجد‘‘ (ص ۱۹۷) میں بھی اسے ’’شب رفتہ‘‘ کی غزلوں میں شمار کیا ہے۔

۳۰۔ تاج سعید، ’’انجمن انجمن رہا تنہا‘‘، مشمولہ ’’چراغِ طاقِ جہاں‘‘ (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، اول ۱۹۸۰ء) ص ۱۷۔

۳۱۔ تاج سعید، ’’سانس کی مہلت‘‘ (سوانحی خاکہ) مشمولہ ’’چراغِ طاقِ جہاں‘‘، ص ۳۴۔

۳۲۔ اس انتخاب میں تین غیر مطبوعہ غزلیں ’’یہ دنیا راستہ ہے ہم مسافر‘‘ (ص ۹) ’’ہو کے اس چشم مے پرست سے مست‘‘ اور ’’نئی صبحوں کی سیر کا یہ خیال‘‘ (ص ۸۰) شامل ہیں۔

۳۳۔ ڈاکٹر محمد امین، ''حرف اظہار'' مشمولہ ''مرگ صدا'' (ملتان، کاروان ادب، اول ۱۹۸۲ء) ص۶،۷۔

۳۴۔ اگرچہ اس سے پہلے ۱۹۸۵ء میں نرندر ناتھ نے ''پاکستانی اردو شاعری'' کے نام سے پاکستانی شعراء کا انتخاب دلی سے شائع کیا تھا۔ اس میں مجید امجد کا تذکرہ صفحہ نمبر ۱۲۰ تا ۱۲۴ موجود ہے، مگر یہ انتخاب دیوناگری رسم الخط میں شائع ہوا تھا۔

۳۵۔ تاج سعید، ''حرف آغاز'' مشمولہ ''لوحِ دل'' (پشاور، مکتبہ ارژنگ، اول ۱۹۸۷ء) ص۶۔

۳۶۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ''پیش لفظ'' مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد''، ص۳۲۔

۳۷۔ ''کلیاتِ مجید امجد'' کے پیش لفظ میں ڈاکٹر خواجہ زکریا دیگر مجموعوں کے بارے میں تفصیل سے لکھتے ہیں۔ دیکھیے ص۳۱ تا ۳۶۔

۳۸۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، پیش لفظ مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد''، ص۳۳۔

۳۹۔ تفصیل کے لئے دیکھیے: عرضِ مرتب از عبدالرشید مشمولہ ''شبِ رفتہ کے بعد'' ص اول تا سوم۔

۴۰۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، پیش لفظ، ص۳۵۔

۴۱۔ ''کلیاتِ مجید امجد''، ص۲۹۔

۴۲۔ تفصیل کے لئے دیکھیے: قاضی حبیب الرحمٰن کا مضمون بعنوان ''بیاضِ مجید امجد سے ایک ورق'' مشمولہ مجلّہ ''ساہیوال'' (گورنمنٹ کالج ساہیوال، ۲۰۰۱ء) ص۱۱۵ تا ۱۲۰۔

۴۳۔ حکمت ادیب (مرتب)، سہ ماہی ''القلم'' مجید امجد نمبر، جھنگ، ص۸۱۷۔

۴۴۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ''دیباچہ'' (طبع نو)، مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد'' (لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ستمبر ۲۰۰۳ء) ص۲۷۔

۴۵۔ دیکھیے: ''القلم'' جھنگ (''مجید امجد ایک مطالعہ'')، ص۸۱۷۔

۴۶۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ''دیباچہ'' (طبع نو)، ص۲۹۔

۴۷۔ قاضی حبیب الرحمٰن، ''بیاضِ مجید امجد سے ایک ورق'' (مضمون) مشمولہ مجلّہ ''ساہیوال'' (گورنمنٹ کالج ساہیوال ۲۰۰۱ء)، ص۱۱۵ تا ۱۲۰۔

۴۸۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ''دیباچہ'' (طبع نو)، ص۲۷۔

۴۹۔ ایضاً ص۲۷۔

۵۰۔ ایضاً ص ۲۸۔

۵۱۔ ایضاً ص ۲۹۔

۵۲۔ ایضاً ص ۲۹۔

۵۳۔ ایضاً ص ۲۹-۳۰۔

۵۴۔ ڈاکٹر انوار احمد سے ڈاکٹر خواجہ زکریا کی گفتگو (دیکھئے: حوالہ نمبر ۱۷)

۵۵۔ حاجی بشیر احمد بشیر، گفتنی ناگفتنی مشمولہ ''کلیاتِ بشیر احمد بشیر'' (لاہور، خزینۂ علم و ادب، ۲۰۰۲ء) ص ۲۲، ۲۳۔

۵۶۔ ایضاً، ص ۲۳۔

۵۷۔ آخری دور کی نظموں میں فعلن فعلن کے آہنگ کو مختلف زحافات کے ساتھ روا رکھا گیا ہے۔ اپنے ایک انٹرویو میں انھوں نے اس طرف واضح اشارے بھی کئے ہیں۔ تفصیل کے لئے دیکھئے: ''مجید امجد سے ایک انٹرویو'' از ڈاکٹر خواجہ زکریا مشمولہ ''گلاب کے پھول'' (لاہور، مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۷۸ء) ص ۳۲، ۳۳۔

⌑ ⌑ ⌑

باب سوم:

مجید امجد کی نظم نگاری

— (۱) —

زندگی کی طرح شعری و ادبی اقدار بھی نمو پذیر ہوتی ہیں۔ شعر و ادب کی بنیادیں فطرت کے حتمی قوانین پر نہیں بلکہ انسانی کارکردگی پر استوار ہیں جو ارتقا پذیر نہ ہوں تو جمود کا شکار ہو جاتی ہیں (اور جمود موت کا دوسرا نام ہے)۔ ادب میں نمو کے یہی مختلف اطوار جدت کے عناصر ترکیبی ہیں جو گزشتہ رجحانات کو غیر محسوس انداز میں نئے رجحانات سے مختلف کرتے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب ہم ادب کو ایک زندہ نامیاتی حیثیت میں دیکھتے ہیں تو روایات کے قیمتی سرمائے کے ساتھ ہماری نگاہ اس امتیازی مہک کی تلاش بھی کرتی ہے جو ادب کی عمومی بو باس سے ذرا الگ ایک روح افزائی کیفیت رکھتی ہے۔ اسی لیے یہ کہنا غلط نہیں کہ ادب کو زندہ رکھنے کے لیے تجربہ اہم اور ضروری عنصر ہے۔ ہر مستقبل کا ایک ماضی اور ہر ماضی کا ایک مستقبل ہوتا ہے۔ ہم کسی ایسے ماضی کا تصور نہیں کر سکتے جو مستقبل کی کوئی جھلک اور امکان اپنے اندر نہ رکھتا ہو اور نہ ایسا مستقبل قابل قبول ہو سکتا ہے جس میں ماضی کی زندہ اور صالح روایات پوشیدہ یا نمایاں طور پر کام نہ کر رہی ہوں۔ روایت سے جدیدیت تک کا سفر فن اور شاعری کا طویل، مسلسل اور تخلیقی سفر ہے، روایت، فن اور تجربے کا نقطۂ آغاز ہے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی لکھتے ہیں:

> ”روایت کے بعد انفرادیت کی منزل آتی ہے، انفرادیت کے بعد جدت اور جدت کے بعد بغاوت کا دائرۂ عمل شروع ہوتا ہے۔ اس طرح اگرچہ شعری تجربہ کی اساس روایت پر ہے مگر اس کو بغاوت اور اس کے بعد نئی ہیئت کی تعمیر تک کئی منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے، روایت کے اس پیچیدہ اور تخلیقی سفر کے ماحصل کا نام ’جدیدیت‘ ہے۔“(۱)

اُردو شاعری میں جدید رویوں کے آغاز اور عہد بہ عہد ارتقا کا اجمالی مطالعہ کرنا یہاں

ضروری محسوس ہوتا ہے۔ اُردو کی مربوط شعری روایت دکن میں تشکیل پائی ہے، غزل کی طرح اُردو نظم کا آغاز بھی دکنی دَور سے ہوا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ دکن میں پندرہویں صدی سے اٹھارویں صدی کے آغاز تک مختصر نظمیں زیادہ لکھی گئی ہیں اور غزلیں کم۔ ولی جن کا انتقال اٹھارویں صدی کے آغاز میں ہوا، غزل کو نظم پر برتری دلانے والے شاعر ہیں۔ بہرحال دکنی دَور دراصل اُردو شاعری کا تشکیلی دَور ہے۔ دکن میں شاعری کو آغاز میں مذہبی اور تبلیغی مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا جس کے لیے غزل کی بجائے نظم زیادہ کارآمد تھی کیونکہ نظم کے ذریعے اپنی بات زیادہ تفصیل، وضاحت، تسلسل اور ربط کے ساتھ سننے اور پڑھنے والوں تک پہنچائی جا سکتی تھی۔ دکنی دَور کی نظم زیادہ تر قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، مسدس، مخمس، قطعہ، ترکیب بند، ترجیع بند کی صورت میں ملتی ہے۔ اٹھارویں صدی کے آغاز میں جب اُردو کا مرکز جنوب سے شمال کی طرف منتقل ہوا تو نظم کے مقابلے میں غزل کو زیادہ اہمیت حاصل ہوئی اس کی بڑی وجہ تخیل کا وہ ہیجان تھا جو دلی کی فضا میں موجود تھا اور یہ غزل کے فروغ میں نہایت سازگار ثابت ہوا، اس دَور میں خالص داخلی زندگی کی عکاسی کے لیے غزل اور خالص خارجی زندگی کے بیان کے لیے نظم کو وقف کر دینے کا رجحان عام تھا۔ بقول ڈاکٹر انیس ناگی:

> ''فارسی شاعری کے زیرِاثر اُردو کے کلاسیکی شعرا نے بھی یہ فرض کرلیا تھا کہ جذباتی اور خصوصاً عاشقانہ اظہار غزل کی ہیئت میں کرنا چاہیے اور جہاں منظر کشی مقصود ہو یا کسی موضوع کو بیان کرنا ہو وہاں نظم لکھیں۔'' (۲)

یہ تصور اُردو کے شعرا میں اس قدر راسخ ہو چکا تھا کہ نظیر اکبرآبادی سے لے کر انجمن پنجاب کے شعرا تک نظم میں اسی تکنیک کو استعمال کیا گیا ہے۔ نظیر اکبرآبادی اُردو کے واحد کلاسیکل شاعر تھے جنھوں نے نظم گوئی کی طرف باقاعدہ توجہ دی اور ایک طویل کلیاتِ شعر یادگار چھوڑا جس میں نظموں کی بڑی تعداد موجود ہے۔ انھوں نے دوسری اصناف شعر میں بھی طبع آزمائی کی لیکن نظم خاص طور پر ان کی وجہ شہرت بنی۔ نظیر اکبرآبادی کی عوامی شاعری اپنے عہد کے زوال کا مرثیہ ہے۔

> ''نظیر اکبرآبادی نے عشق، مذہب، موسم، تیوہار، کھیل کود، تفریحات، فلسفہ، حیات و مرگ، تغیراتِ زمانہ، بچپن، جوانی، بڑھاپا، افلاس، امارت ہر موضوع پر نظمیں لکھیں۔'' (۳)

نظیر اکبرآبادی نے مثنوی، واسوخت، شہرآشوب، منقبت، قطعات اور رباعیات میں وافر شعری سرمایہ پیش کیا تاہم ان کی اصل، علاوہ نظمیں ہیں جن میں اپنے وطن کی دھرتی سے گہری وابستگی کا اظہار کیا گیا ہے۔ نظیر کی وفات کے ساٹھ ستر برس تک اُردو کے کسی شاعر نے نظم کی طرف توجہ نہیں کی۔ ۱۸۵۷ء تک اُردو شاعری اسی ڈگر پر چلتی رہی تاہم ۱۸۵۷ء کے بعد حالات یکسر تبدیل ہو گئے، جنگ آزادی کی ناکامی برصغیر کے اُفق پر وہ بنیادی تبدیلیاں لے کر آئی جنھوں نے سوچ کے سارے انداز بدل ڈالے۔ ان نئی سوچوں، خیالات اور احساسات کے اظہار کے لیے غزل کے برعکس نظم میں زیادہ جاذبیت نظر آئی چنانچہ ۱۸۵۷ء کے بعد نظم کا ایک نیا عہد شروع ہوا۔

''اس انقلاب (۱۸۵۷ء) نے جہاں خاک و خون کے دل گداز مناظر چھوڑے، وہاں اُردو شاعری کے دہلوی اور لکھنوی دبستانوں کو بھی اجاڑ کر رکھ دیا اور یہاں کے خانماں برباد شعرا تلاش روزگار کے لیے ملک کے دور دراز حصوں میں نکل گئے، بہت سے شاعر حیدرآباد دکن کے ریاستی ماحول میں جا بسے اور بعض نے پنجاب (لاہور) کا رُخ کیا۔''(۴)

نئے زمانے، نئے تہذیب و تمدن، نئے اخلاق، نئے ماحول اور نئے علوم و فنون کے زیراثر مخمس، مسدس، مثمن، ترکیب بند، ترجیع بند، ثلاثی، قطعہ، قصیدہ، مثنوی اور دیگر کئی اصناف شعر اپنی اہمیت کھو بیٹھیں اور پابند موضوعاتی نظموں کا دَور آیا۔ انجمن پنجاب کے مشاعروں نے انگریزی طرز کی نظموں کی راہ ہموار کی۔ عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ ان جدید مشاعروں کے بانی آزاد تھے اور انھوں نے بطور خود اس کی بنیاد ڈالی لیکن امر واقعہ یہ ہے کہ ان مشاعروں کا آغاز حکومت کے ایما پر ہوا تھا، البتہ یہ درست ہے کہ آزاد ان مشاعروں کے سیکریٹری تھے(۵)۔ مولانا الطاف حسین حالی لکھتے ہیں:

''لاہور ہی میں کرنل ہالرائیڈ، ڈائریکٹر آف پبلک انسٹرکشن پنجاب کے ایما سے مولوی محمد حسین آزاد نے اپنے پرانے ارادے کو پورا کیا یعنی ۱۸۷۴ء میں ایک مشاعرہ کی بنیاد ڈالی جو ہندوستان میں اپنی نوعیت کے لحاظ سے بالکل نیا تھا اور جس میں بجائے مصرع طرح کے کسی مضمون کا عنوان دیا جاتا تھا کہ اس مضمون پر اپنے خیالات جس طرح چاہیں نظم میں ظاہر کریں۔''(۶)

فنی سطح پر انجمن پنجاب کے زیر اثر لکھی گئی نظموں کا ڈھانچہ نظیر اکبر آبادی کی نظموں سے ماخوذ ہے، تاریخی اعتبار سے انجمن پنجاب کے زیر اثر لکھی جانے والی نظموں کو جدید اور نئی شاعری کا پیش خیمہ تو نہیں کہا جا سکتا تاہم اس کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ انجمن پنجاب کے زیر اثر لکھی جانے والی شاعری کلاسیکی غزل کے خلاف پہلا ردِعمل تھا جو زیادہ بھرپور اور مربوط طریقے سے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں ظاہر ہوا۔ دوسری اصناف کے مقابلے میں نظم ہر دور میں مقصدیت کے زیادہ قریب رہی۔ اورنگ زیب کی وفات (۱۷۰۷ء) سے جنگ آزادی کے اختتام (۱۸۵۷ء) تک کی پُر آشوب زندگی اور اجتماعی شکست و ریخت کی مکمل اور براہِ راست تصویریں شہر آشوب اور ہجویات ہی میں دکھائی دیتی ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد مقصدیت کی جس تحریک نے جنم لیا اس کے اظہار کے لیے نظم ہی سب سے موثر ذریعہ ٹھہری اور آہستہ آہستہ مغربی اثرات کے تحت نظم جدید عہد میں داخل ہوئی۔ بقول عبدالقادر سروری:

> ''جدید شاعری کی تاریخ انجمن پنجاب کے پہلے جدید مشاعرے سے قائم کی جا سکتی ہے۔''(۷)

انجمن پنجاب کے مشاعروں میں پڑھی جانے والی بعض نظمیں ۱۸۵۷ء کے بعد کی صورت حال اور تہذیبی و ملّی آشوب کی آئینہ دار ہیں۔ بالخصوص آزاد اور حالؔی کی شاعری کا منظر نامہ ایک طرف مظاہر فطرت اور موجودات کی عکاسی سے تیار ہوتا ہے تو دوسری طرف یہ شاعری ایک تہذیبی اور ملّی آشوب کا تذکرہ کرتی ہے (۸)۔ اس دَور میں مقصدیت کی ہم آہنگی کے باوجود فنی اور فکری سطح پر کئی دھارے ایک ساتھ چلتے دکھائی دیتے ہیں، حالؔی اور آزادؔ ''انجمن پنجاب'' کے حوالے سے فنی اور موضوعاتی طور پر ایک دوسرے کے قریب تھے لیکن شعر گوئی اور نظم کی تحریک میں ایک دوسرے سے الگ سوچ رکھتے تھے۔ حالؔی، سرسید تحریک کے اہم رکن کی حیثیت سے مقصدیت کے خواہاں تھے اور نظم کو وقت کے نئے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کے لیے کوشاں تھے جب کہ آزادؔ مقصدیت کی بجائے مغربی روایت کو خالصتاً ادبی مقاصد کے ساتھ رواج دینا چاہتے تھے۔ حالؔی نے اخلاقی مضامین کو اہمیت دی جب کہ آزاد نے نیچرل شاعری کو مقبول بنانے پر زور دیا اور شبلؔی نے داخلیت کے باوجود تاریخی حقائق کا سہارا لیا۔ اس اختلاف کے باوجود آزادؔ، حالؔی، شبلؔی اور اس دَور کے دوسرے شعرا کی نظموں کے ذریعے اُردو نظم کے ایک نئے دَور کا آغاز

ہوا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے نزدیک

''حالی اور آزاد کی نظمیں اُردو شاعری کے نئے موڑ کی نشان دہی کرتی ہیں۔''(۹)

طبع زاد تخلیقات کے علاوہ انگریزی منظومات کے ترجمے بھی اس زمانے میں کیے گئے جن سے جدید شاعری کے لہجے اور اُسلوب، مواد اور ہیئت پر گہرا اثر پڑا۔ اس میدان میں غلام مولا قلق میرٹھی نے پہل کی اور انگریزی نظموں کے منظوم تراجم کو ''جواہر منظوم'' کے نام سے شائع کیا جس کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۶۷ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد بانکے بہاری لال کے منظوم تراجم کا مجموعہ ''منتخب انگریزی نظموں کے تراجم'' کے نام سے منظرِ عام پر آیا(۱۰)۔ مولانا محمد حسین آزاد نے اپنے مشہور خطبے ''نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات'' میں اس بات پر خاص زور دیا کہ مواد اور ہیئت کے ''نئے انداز کے خلعت اور زیور''، انگریزی زبان و ادب کے ''صندوقوں میں بند ہیں'' اور ان کی کنجی انگریزی دانوں کے پاس ہے(۱۱)۔ آزاد، حالی اور اسماعیل میرٹھی نے بھی انگریزی سے اُردو میں منظوم تراجم کیے۔ اُردو کے ابتدائی منظوم تراجم میں وضاحتی انداز ملتا ہے جس نے جدید اُردو نظم کے وضاحتی اُسلوب کو عام کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔

اس دَور کو جدید اُردو شاعری کا تشکیلی یا پیش رودَور کہہ سکتے ہیں کہ اس میں روایت سے بغاوت کے باوجود جدیدیت کے وہ عناصر جذب نہیں ہوئے جو عہد موجود کی شاعری میں موجود ہیں، معاصر جدیدیت، جدید کے اس تصور سے کوئی ذہنی علاقہ نہیں رکھتی جس کی اساس پر حالی اور آزاد کی جدید شاعری کا ایوان قائم کیا گیا۔ تاہم یہ دَور جدیدیت کی روایت کا نقطۂ آغاز ضرور ہے۔ جدید اُردو شاعری کا یہ پیش رودَور اپنے رجحانات کے اعتبار سے دو الگ الگ جہتوں سے دیکھا جا سکتا ہے، پہلی جہت قومی اور اصلاحی ہے جس کے نمائندہ شعرا محمد حسین آزاد، حالی، شبلی، اکبرالہ آبادی اور اسماعیل میرٹھی ہیں جب کہ دوسری جہت جو بعد میں سامنے آئی اور جسے ایک لحاظ سے پہلی جہت کا ردِعمل بھی قرار دیا جا سکتا ہے، رومانی ہے اس رجحان کے اہم شعراء میں محسن کاکوروی، نادر کاکوروی، غلام بھیک نیرنگ، سیماب اکبرآبادی، خوشی محمد ناظر، فاخر ہریانوی، عظمت اللہ خان، جوش ملیح آبادی، حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، احسان دانش اور محمد دین تاثیر شامل ہیں۔ اسی دَور میں اقبال ایسا نام ہے جو اِن دونوں جہات کی درمیانی کڑی ہے اور جس کے ہاں یہ دونوں جہتیں ایک خاص امتزاج کے ساتھ سامنے آتی ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

''حالی، اکبر اور ان کے معاصرین نے نظم کے اُفق کو وسیع کر کے جدید اُردو نظم کے لیے راہ تو ہموار کی تھی لیکن دراصل اس کی ابتدا اقبال سے ہوئی۔'' (۱۲)

اقبال سے پہلے اُردو شاعری میں داخلی اور خارجی زندگی دو انتہاؤں پر نظر آتی ہے۔ اقبال نے سب سے پہلے اس رویے کو رَد کیا، اُردو نظم میں داخلیت کو رواج دیا اور مروجہ نظم اور پرانے مستعمل لفظوں سے بننے والی تراکیب اور تلمیحات کو نئے معنی پہنائے اور نئی علامتیں تخلیق کیں اور پرانی علامتوں کو نئے مفاہیم عطا کر کے گویا زبان کو از سرِ نو تخلیق کیا۔ اقبال نے جدید شاعری کو جو موضوعاتی اور فنی وسعت عطا کی اس نے جدید نظم کی بنیادیں مضبوط کر دیں۔ اس زمانے میں اقبال کے علاوہ چکبست، شوق قدوائی، سیفی لکھنوی، سید بے نظیر شاہ، پنڈت کیفی، مولانا ظفر علی خان، خوشی محمد ناظر اور سرور جہاں آبادی نے بھی جدید انداز کی نظمیں لکھنی شروع کیں۔ ان سب نے آغاز تو روایتی شاعری سے کیا لیکن اپنے زمانے کے بدلتے ہوئے حالات کے زیرِ اثر مناظر فطرت، جذباتی مسائل اور قومی معاملات پر بھی اعلیٰ درجے کی نظمیں تخلیق کیں۔

جس دَور میں اقبال قومی اور ملّی جذبے کے حوالے سے نظم کہہ رہے تھے اور اپنے عہد کے سیاسی و سماجی حالات، برصغیر کی صورتِ حال اور مسلمانوں کی حالتِ زار کو نظم کا موضوع بنا رہے تھے اسی دَور میں غزل کی مضبوط روایت بھی تخلیقی سفر طے کر رہی تھی۔ یہ شعرا کلاسیکی مزاج کے ساتھ ساتھ بدلتے ہوئے ادبی معیارات کو محسوس کر رہے تھے اور غزل کو نئے مضامین اور اسالیب سے آشنا کر رہے تھے۔ ان میں حسرت موہانی، جگر مراد آبادی، یاس یگانہ چنگیزی، اصغر گونڈوی اور فانی بدایونی وغیرہ کے نام نہایت اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ شاعر زندگی کے ہنگاموں کی بجائے غزل کے داخلی مزاج سے زیادہ ہم آہنگ تھے لیکن ان شعرا نے غزل کو سماجی حد بندیوں سے نکال کر آزاد فضا میں جینا سکھایا۔ (۱۳)

انیسویں صدی کے اختتام تک ہندوستان میں ایک ایسے انقلاب کے لیے زمین ہموار ہو چکی تھی جو ہندوستان کے ساکن تمدن اور اس کی منجمد ذہنی و دانش ورانہ فضا کو ہمیشہ کے لیے شکست و ریخت سے دوچار کرنے والا تھا۔ بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی ہندوستان ذہنی، تمدنی، سیاسی اور معاشی لحاظ سے قرونِ وسطیٰ سے عہدِ جدید میں داخل ہو رہا تھا۔

بیسویں صدی کے آغاز اور ابتدائی دو دہائیوں کا جائزہ لیا جائے تو برصغیر اور اس

بڑھ کر عالمی صورتِ حال تغیر پذیر تھی۔ یورپ میں تبدیلی کے آثار اور نئی روشنی کا پھیلاؤ تو بہت پہلے اپنا رنگ جما چکا تھا تاہم برصغیر بھی اپنی سیاسی وسماجی صورتِ حال کے پیشِ نظر تبدیلی کے دوراہے سے گزرنے کو تیار کھڑا تھا۔ یہ بات درست ہے کہ تبدیلی کی رفتار برصغیر میں بہت آہستہ رہی تاہم بیسویں صدی کی پہلی دو دہائیوں کے عالمی اثرات آگے چل کر اُردو ادب پر مرتب ہوئے۔

بیسویں صدی کے آغاز کے حوالے سے دو مختلف دھارے نظر آتے ہیں، ایک تو مغربی تحریکوں اور اُن کے اثرات کا ہے جب کہ دوسرا برصغیر میں اُٹھنے والی ادبی تحریکوں کا ہے۔ مغرب میں صنعتی اور سائنسی ترقی اگر چہ کئی فرسودہ روایات کے خاتمے کا سبب بنی لیکن ان تبدیلیوں کے تضادات بھی سامنے آنے لگے۔ پہلی جنگ عظیم اور اُس کے اثرات نے تو فرد کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ یورپ میں علمی اور ادبی سطح پر یہ زمانہ قابلِ ذکر ہے۔ دادا ازم، سرریلزم (۱۴)، وجودیت (۱۵)، علامت نگاری (۱۶)، امیجزم (۱۷) کی تحریکوں نے اپنے عہد کی بے چہرگی، اقدار کی پامالی اور فرد کی تنہائی کو تخلیقی سطح پر محسوس کیا۔ اس کے علاوہ ادب اور نفسیات کے تعلق (۱۸) اور لسانی سطح پر جدید تحریکوں (۱۹) کے فکری مباحث بھی اپنا رنگ دکھاتے ہیں، یوں ادب میں فکری راہیں اور کشادہ ہو جاتی ہیں (۲۰)۔

برصغیر میں بیسویں صدی کا آغاز رومانوی رویوں کے فروغ کے ساتھ ہوا۔ رومانوی تحریک کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ اُردو میں یہ روایت مغربی اثرات کی بنا پر شروع ہوئی۔ (۲۱)

مگر جس زمانے میں یہ ہندوستان پہنچی ہے اس وقت تک اس کا رجحان فرسودہ ہو چکا تھا۔ اس لیے یہاں آتے آتے اس کی صورت خاصی مسخ ہو چکی تھی اور انگریز شاعروں کا تصورِ حسن جو اس تحریک کا بنیادی پتھر ہے، یہاں آ کر صرف صنف لطیف کے پیکر و خواص تک محدود ہو کر رہ گیا تھا۔ رومانویت نگاروں سے پہلے اُردو نظم میں عورت کا تصور نہایت محدود تھا۔ وہ یا تو بازاری خوائف اور انجمن آراء تھی یا چند نسوانی لوازم محرم، چوٹی کنگھی کا نام تھی، یہاں تک کہ اس کا صنفِ نازک ہونا مشکوک بنا دیا گیا۔ رومانوی شاعروں نے معاشرے کی ایک صحت مند، توانا، زندہ اور متحرک عورت کو اُردو شاعری میں داخل کیا جس کا چاہنا اور چاہا جانا ایک قدرتی اور نارمل عمل تھا۔ اس طرح انھوں نے اُردو ادب سے اس غیر متداول، معذرت خواہانہ اور کسی حد تک مریضانہ رجحان کو ختم کر دیا۔ اُردو شاعری میں اگر چہ اقبال اور دوسرے رومانوی شاعروں کے ہاں بھی

عورت کا نام اور ذکر ملتا ہے لیکن جس بے ساختگی، بے تکلفی سے براہِ راست اختر شیرانی نے اپنی محبوبہ کو اُردو شاعری میں متعارف کرایا وہ ایک انقلابی قدم ہے۔علی سردار جعفری کے نزدیک:

''اختر شیرانی نے عورت کو معشوقہ اور محبوبہ بنا کر پیش کیا اور اُردو شاعری میں ہمیشہ کے لیے اس کی جگہ بنادی۔ یہ کام انھوں نے اس وقت کیا جب اقبال اور جوش بھی اپنی شاعری میں معشوقہ کو چھپانے کی کوشش کر رہے تھے۔(ملاحظہ ہو اقبال کی نظم ۔۔۔ کی گود میں بلی دیکھ کر)۔''(۲۲)

سلمیٰ، ریحانہ اور لیلیٰ کے نام اُردو شاعری میں پہلی بار اختر شیرانی کے ساتھ داخل ہوئے۔رومانویت اور اختر شیرانی لازم وملزوم ہیں۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن:

''اختر شیرانی کی شاعری منزل لیلیٰ کی تلاش ہے اور اس تلاش میں وہ مختلف وادیوں میں جا نکلے ہیں۔ان کی نظمیں ارتعاشات کا مجموعہ ہیں۔''(۲۳)

ڈاکٹر محمد خان اشرف لکھتے ہیں:

''اختر کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اُردو شاعری میں 'عورت' کو اسی شرف اور وسعتِ نظر کے ساتھ متعارف کرایا جس طرح یلدرم، خلیقی اور نیاز نے اسے نثر میں متعارف کرایا تھا۔''(۲۴)

عظمت اللہ خان رومانوی تحریک کا ایک اور نمائندہ نام ہے۔انھوں نے اُردو شاعری کو اخلاق، مقصدیت اور اصلاح کی آغوش سے نکال کر اس کا رشتہ جمالیاتی اقدار سے وابستہ کیا۔ انھوں نے پہلی دفعہ بعض ان بنیادی چیزوں کی طرف شعوری طور پر توجہ دلائی جو براہِ راست جدید نظم کے تعین کی ذمہ دار قرار دی جاسکتی ہیں۔ مثلاً

۱۔ نئے عروض کی تلاش
۲۔ انگریزی اصناف سخن کی ترویج
۳۔ زبان میں ہندی عنصر کی آمیزش سے گھلاوٹ اور شیرینی پیدا کرنے کی کوشش
۴۔ ترنم اور موسیقی کا ایک خاص تصور
۵۔ صیغۂ تانیث کا استعمال
۶۔ جذبات کا بےلوث اور فطری اظہار جس میں شدتِ اظہار کے لیے مبالغہ کا

سہارا نہ لینا پڑے۔ (۲۵)

عظمت اللہ خاں کی نظمیں اور گیت محض اجتہادی رنگ کی حامل ہی نہیں ہیں بلکہ ان میں ترنم، موسیقی، جذبات کی لطافت، انداز کی دلفریبی بھی کچھ موجود ہے۔ انھوں نے سب سے پہلے نظم میں ہیئت کے تجربے کیے اور ہندی کی بحروں اور اوزان کو اُردو میں متعارف کرانے کی کوشش کی، انھوں نے اپنے شعری مجموعے ''سریلے بول'' میں مقامی آہنگ کو اپنانے اور ہیئت، زبان اور لہجے کو ہندوستانی مزاج عطا کرنے کی کوشش کی (۲۶)۔ اختر شیرانی نے اُردو نظم کی قدیم ہیئتوں مستزاد، مسدس اور مخمس کے ساتھ مغرب کے مختلف ہیئتی تجربوں پر طبع آزمائی کی۔ انھوں نے اُردو میں سانیٹ کے تجربے کیے۔ ان کے علاوہ خوشی محمد ناظر، برج نارائن چکبست، نادر کاکوروی، سرور جہاں آبادی، حفیظ جالندھری، دیگر اہم رومانوی نظم نگار ہیں۔ رومانوی تحریک ۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۵ء تک کسی نہ کسی شکل میں فعال رہی۔

۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کی ابتدا ہوئی جو ایک طرح سے رومانوی تحریک کا ردِعمل تھی۔ ترقی پسند شعرا نے رومانویت کے تانے بانے بُننے کی بجائے ایک ذہنی بغاوت کی قیادت کی۔ انھوں نے سیاسی آمریت، جاگیرداری، سرمایہ داری، مذہبی اجارہ داری، بھوک، سماجی استبداد اور سامراج کی مخالفت کی اور سیاسی و شخصی آزادی کا مطالبہ کیا۔ اقبال نے شاعری کو جس قومی اور ملّی جذبے سے ہم آہنگ کیا تھا۔ ترقی پسند تحریک نے اُسے استعمار کے خلاف ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کیا۔ ترقی پسند تحریک نے عام طور پر غزل کی بجائے نظم کو اپنے خیالات کے اظہار کا آلہ کار بنایا کیونکہ جس قسم کے خیالات وہ پیش کرنا چاہتے تھے ان کے لیے نظم کا سانچا زیادہ موزوں تھا۔ غزل اپنے ایمائی انداز کی وجہ سے ان کے پُر جوش، بلند آہنگ اور خطیبانہ اُسلوب کو سہار نہیں سکتی تھی۔ یوں انھوں نے غزلیں بھی لکھیں لیکن اس دَور کے ترقی پسند شعرا زیادہ تر نظم کی طرف متوجہ رہے۔ ترقی پسند شاعروں میں جو شاعر اُبھر کر سامنے آئے اُن میں فیض احمد فیض ہی ایسے ہیں جن کی غزلوں کی اہمیت نظموں سے کم نہیں کیونکہ فیض ترقی پسند شاعر ہونے کے باوجود دھیمے اُسلوب کے شاعر ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

> ترقی پسند تحریک کے بے شمار شعرا میں سے اگر کسی ایک شاعر میں زندہ رہنے کی قوت موجود ہے تو وہ فیض احمد فیض ہیں اور فیض کی ان نظموں کو یقیناً دوام ابد

حاصل ہوگا جن میں فن اور نظریے کا کیمیائی امتزاج عمل میں آیا۔" (۲۷)

فیض کا ایمائی انداز، نرم لہجہ، تازگی اور خطیبانہ آہنگ سے گریز اُن کی شاعری کو پائندگی بخشتا ہے۔ انھوں نے رومانویت کے پیرائے میں اپنے ماحول اور عہد کی حکایت رقم کی ہے۔ فیض کے بادہ و ساغر کے استعاروں نے تیسری دنیا کے معاشروں اور خصوصاً پاکستان میں انسانوں پر ہونے والے ظلم کی بھرپور نقشہ کشی کی ہے۔ رومان کے راستے حقیقت کی طرف آنے کا عمل فیض کے ہاں بہت واضح ہے۔ رومان سے حقیقت کی طرف آنے کا یہ میلان فیض تک ہی محدود نہیں بلکہ ایک 'منیفسٹو' کے طور پر ساری ترقی پسند نظم کے پیش نظر ہے یوں لگتا ہے جیسے ترقی پسند شعرا نے اپنی محبوبہ کو 'بڑی محبوبہ' یعنی مارکسزم کے تابع کر دیا ہے۔

ترقی پسند شعرا نے مروّجہ نظاموں کے خلاف شدید نفسیاتی اور فکری جنگ کو فروغ دیا اور ہر نوع کی فسطائیت کے خلاف شدید احتجاج سے سروکار رکھا۔ وہ مواد کو ہیئت پر فوقیت دیتے تھے، انھوں نے رہنما متخیلہ کو اپنایا اور شاعرانہ تاثیر سے تعلق رکھنے والی شاعری کو دُور ہی سے سلام کیا، یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند شعرا کی نظری و مقصدی شاعری کو نشانہ تنقید بنایا گیا کہ انھوں نے اُردو شاعری کی تاریخ میں پیدا ہونے والی وسعتوں کو از سر نو محدود کرنے کا قصد کر رکھا ہے۔ جوش ملیح آبادی، فیض، علی سردار جعفری، مخدوم، مجاز، احمد ندیم قاسمی، ظہیر کاشمیری، کیفی اعظمی، فارغ بخاری، ظہور نظر، حبیب جالب، حمایت علی شاعر، احمد فراز، اختر حسین جعفری اور فہمیدہ ریاض کے شعری مجموعوں میں براہِ راست اظہار کی نظمیں بھی ملتی ہیں اور علامتی بیان کی بھی۔ انھوں نے نئی شعری اصناف کو استعمال کرنے میں بھی پس و پیش سے کام نہیں لیا۔ معاشی مسائل کا تذکرہ، سامراج دشمن رویے کا اظہار، انسان کی نفسیاتی الجھنیں، جنسی بلوغت کا بے حجاب انداز اور سماجی نظام کے تضادات کا اظہار ان کے خصوصی موضوعات تھے۔ انھوں نے عشق کے مادی اور جسمانی حوالوں کو اہمیت دی۔ ڈاکٹر یونس جاوید لکھتے ہیں:

"ترقی پسند تحریک بڑی توانا اور طاقت ور تحریک تھی یوں کہیے کہ یہ اپنے زمانے کا ذہنی احتجاج تھا یہ ایک ایسا انقلاب تھا جس کا آغاز اذہان سے کیا گیا۔ ان ذہنی رویوں ہی کو بدلنے کی کوشش کی گئی جو اِس سے پیشتر رواج پذیر تھے۔" (۲۸)

ترقی پسند تحریک ایک طوفانی تحریک تھی جس نے گرد و پیش کے خس و خاشاک کو اپنی

لپیٹ میں لے کر خارجی زندگی کے عمل کو تیز تر کر دیا۔ ہر عمل کا ایک ردِ عمل ہوتا ہے لیکن 'حلقہ اربابِ ذوق' (۱۹۳۹ء) کو ترقی پسند تحریک کا ردِ عمل نہیں کہا جا سکتا۔

''یہ بات واضح ہے کہ حلقے کو شروع کرتے وقت کوئی سیاسی یا دوسرا مقصد پیش نظر نہ تھا صرف بعض ادیبوں اور دوستوں نے آپس میں مل بیٹھنے اور اپنے اپنے ادب پارے ایک دوسرے کو سنانے کی خواہش کی تکمیل کے لیے کسی انجمن کو وجود میں لانے کی تجویز پیش کی تھی جس میں بقول شیر محمد اختر، نصیر احمد جاجی (مرحوم) پیش پیش تھے۔'' (۲۹)

حلقہ اربابِ ذوق نے سماجی انجماد کو توڑنے کی کوشش کی اور زندگی کے خارج کی اہمیت کو کم کیے بغیر انسان کے داخل کی پراسرار آواز کو اہمیت دی اور رومانوی تحریک کے ان اثرات کو قبول کیا جو فرد کی زندگی کی مادی آلائشوں سے بلند متخیلہ کی گھمبیر گہرائیوں سے انکشاف ذات اور عرفان حیات کے زاویے تلاش کرنے پر مائل کرتے ہیں۔ اس تضاد کی بنا پر حلقہ اربابِ ذوق اور ترقی پسند تحریک کو ایک دوسرے کی ضد قرار دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

''اس میں کوئی شک نہیں کہ داخلیت اور خارجیت، مادیت اور روحانیت کے مستقیم ابلاغ اور غیر مستقیم ابلاغ کی بنا پر ان دونوں تحریکوں میں واضح حدود اختلاف موجود ہیں تاہم اس بات کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ یہ دونوں تحریکیں ایک ہی زمانے میں ایک ہی جیسے معاشی، سماجی اور سیاسی حالات میں پروان چڑھیں اور یہ دونوں تحریکیں معنوی طور پر رومانی تحریک کے بطن سے ہی پھوٹی تھیں۔'' (۳۰)

حقیقت نگاری کے میلان کی بنا پر ترقی پسند تحریک نے افقی جہت اختیار کی۔ اجتماعی عمل کو مادی سطح پر بروئے کار لانے کے لیے پیش قدمی شروع کر دی۔ چنانچہ ترقی پسند تحریک کا نصب العین واضح اور منزل متعین تھی اس کے برعکس حلقہ اربابِ ذوق نے اجتماع میں گم ہو جانے کی بجائے ابن آدم کو اپنی شخصیت کے عرفان کی طرف متوجہ کیا۔ انھوں نے اپنے داخل کی آواز کو سنا اور خارج کے مشاہدے کو تخلیقی عمل کی آنچ سے گزار کر اظہار کا نیا طریقہ اپنایا۔

جدید اُردو شاعری میں داخلیت کی اس رَو نے دو واضح لہروں کی صورت اختیار کی۔

پہلی لہر میراجی اور اس کے معاصرین یعنی ن۔م۔راشد اور تصدق حسین خالد وغیرہ کی نظموں پر مشتمل ہے اور دوسری مجید امجد، یوسف ظفر، قیوم نظر، اختر الایمان، مختار صدیقی، ضیا جالندھری، محمد صفدر، بلراج کومل، منیر نیازی، خلیل الرحمٰن اعظمی وغیرہ کی نظموں سے عبارت ہے۔

حلقہ اربابِ ذوق کے شعرا میں سے میراجی کو یہ اہمیت حاصل ہے کہ انھوں نے غیر ملکی شعرا کے مطالعے اور ترجمے سے جدید شاعری کے اصول وضع کیے اور جب حلقہ اربابِ ذوق سے وابستہ ہوئے تو نئے شعرا کی ادبی تربیت میں ان اصولوں کو حسن و خوبی سے استعمال کیا۔ مغرب کی بیشتر ادبی تحریکیں مثلاً علامت نگاری، سرئیلزم، تاثریت وغیرہ میراجی کی وساطت سے ہی اُردو شاعری میں داخل ہوئیں اور ان کے بیشتر ابتدائی نمونے بھی انھوں نے خود ہی فراہم کیے۔ میراجی نے زبان کے جامد اسالیب کو قبول کرنے کی بجائے الفاظ کی نئی قدر و قیمت متعین کی اور علامت، تمثیل اور استعارے کی مدد سے ایک ایسی زبان ایجاد کی جس پر میراجی کی چھاپ تو لگی ہوئی تھی لیکن جسے قبول کرنے کے لیے ہر زیرک شاعر آمادہ ہوگیا۔ چنانچہ میراجی نہ صرف اُردو شاعری میں ایک اہم نام بن گئے بلکہ جدید نظم کی تحریک بھی انھی کے نام سے موسوم ہوئی۔ اس تحریک کے زیر اثر حلقہ اربابِ ذوق کے شعرا نے بالخصوص نظم کی طرف توجہ دی اور عمدہ نظمیں تخلیق کیں۔ میراجی کی نظم کی بنیادی کلید وہ فاصلہ ہے جو فن، فنکار اور قاری کے درمیان خود میراجی پیدا کرتے ہیں وہ علامت، استعارہ اور تمثال کے شاعر تھے، انھوں نے بات کو وضاحت سے پیش کرنے کی بجائے اسے اشاروں کنایوں میں بیان کیا۔ ان کا خیال تھا کہ وضاحت سے بات سپاٹ ہو جاتی ہے اور اس میں عمق پیدا نہیں ہوتا چنانچہ انھوں نے لفظ کا مروجہ ٹکسالی قرینہ بدلا اور اسے خیال کی لہروں کے ساتھ ہم آہنگ کر دیا۔ اسی اُسلوب شعر نے ان کے ہاں ابہام کی کیفیت پیدا کر دی۔ تصدق حسین خالد اور ن۔م۔راشد نے آزاد نظم کے سانچے کو ہنرمندی سے استعمال کیا۔ تصدق حسین خالد اُردو میں آزاد نظم کے بانی اور راشد اس صنف کے سب سے باشعور شاعر ہیں۔ تصدق حسین خالد نے چھوٹے بڑے مصرعوں کی نظمیں کہہ کر نظم کی پرانی ہیئت کو رد کر دیا اور آزاد نظم کا آغاز کیا۔

''انگلستان میں آزاد شعر کے وسیع مطالعے اور اس کے امکانات کو دیکھ کر میں نے اسے باقاعدہ اُردو شاعری میں روشناس کرانے کا ارادہ کرلیا۔'' (۳۱)

تصدق حسین خالد کے مکالماتی اندازِ بیان پر اقبال کی پرچھائیں اور روایت کا گہرا اثر ہے جو انھیں جدید شاعروں کے قریب لانے میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ جنھوں نے ڈھانچے کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ طرزِ احساس میں تبدیلی کے کامیاب تجربے کیے۔ ان میں راشدؔ اور میراجیؔ سرِ فہرست ہیں۔ ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں:

''میراجیؔ اور راشدؔ ہر لحاظ سے روایتی نظم گوئی سے انحراف کی مثال ہیں۔۔۔۔
ان کے یہاں نظم کی بُنت Composition یعنی تعمیر و تشکیل کی ترتیب و ترکیب
نے جو نیا لہجہ اور انداز پیدا کیا وہ نظم کے قاری کے لیے بالکل نیا تھا۔''(۳۲)

ڈاکٹر خواجہ زکریا لکھتے ہیں:

''جن شعرا نے اُردو کی پابند شاعری سے انحراف کرتے ہوئے آزاد نظم کو
متعارف کرایا اور اس کے ذائقے کو اُردو قارئین کے لیے گوارا بنایا ان میں راشد
کا نام سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔''(۳۳)

''ماورا'' سے ''گمان کا ممکن'' تک راشد کی شاعری مختلف مراحل سے گزری انھوں نے اپنی نظموں میں پہلی جنگ عظیم سے پیدا ہونے والے اقتصادی بحران کے سبب عالمی بے روزگاری اور کساد بازاری کے نتیجے میں پیدا ہونے والی مایوسی، نا اُمیدی اور نا آسودگی، ایشیائی ممالک کے انفرادی اور اجتماعی مسائل کی ذمہ داری، سامراجی اور نو آبادیاتی طاقتیں اور صنعتی طور پر ترقی یافتہ ممالک میں بڑھتی بے سکونی اور اعصاب زدگی اور ترقی پذیر ممالک میں آمریتوں کے ہاتھوں انسانی حقوق کی پامالی کو موضوع بنایا۔ ڈاکٹر آفتاب احمد کے نزدیک:

''راشد شاعر نہیں لفظوں کا مجسمہ ساز ہے وہ نظمیں نہیں کہتا سانچے میں ڈھلے
ہوئے مجسمے تیار کرتا ہے۔''(۳۴)

راشد نے ماورا، ایران میں اجنبی، لا = انسان اور گمان کا ممکن تخلیق کر کے اُردو میں آزاد نظم کو زندہ جاوید کر دیا۔ آزاد نظم کی بنیاد اس اصول پر رکھی گئی کہ شعر کے لیے اثر ضروری ہے اور یہ اثر موسیقی سے دوبالا ہو جاتا ہے لیکن اس موسیقی کو صرف ایک نظام عروض تک محدود کر لینا درست نہیں بلکہ اسے مکمل طور پر شاعر کی مرضی اور اختیار پر چھوڑ دینا چاہیے۔ وہ خواہ کسی شکل میں اور کسی عروضی ترتیب کے ساتھ یہ اثر پیدا کرے اس کا اسے مکمل حق ہے اور کسی بندھے ٹکے سانچے میں

اسے قید نہیں کیا جا سکتا چونکہ مخصوص عروضی سانچے استعمال کی کثرت سے روایتی ہو کر رہ جاتے ہیں اور نئے نظم نگار کو اپنے انفرادی اور اچھوتے خیال کی شدت اکثر ان سے مجروح ہوتی نظر آتی ہے۔ اس لیے نہ صرف شاعر کو عروضی تجربے کرنے اور مصرع کے ارکان کو گھٹانے بڑھانے کی پوری آزادی دینی چاہیے بلکہ اس قسم کے تجربے کی شدید ضرورت ہے۔ ہیئت کے ارکان میں انقلابی تجربوں کے ذریعے رمزیت اور ابہام کا ایک نیا اندازِ نظم میں پیدا ہوا۔ یہ نئی رمزیت تحلیل نفسی کے اس اُسلوب پر مبنی تھی جسے تلازمہ خیال کہا جاتا ہے۔

ترقی پسند تحریک اور حلقہ اربابِ ذوق کا شعری مزاج نظم سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ ترقی پسندوں نے نظم کی ترویج اور ترقی میں بہت اہم کردار ادا کیا جب کہ حلقہ اربابِ ذوق میں میراجی اور دیگر شعرا نظم کے متنوع رنگوں کو اُبھارتے نظر آتے ہیں تاہم غزل کی روایت بھی نظم کے ساتھ چلتی ہے۔ اِس دَور میں فراق گورکھپوری اور ناصر کاظمی غزل کو تابانی بخشتے ہیں۔ فراق کی غزل کا ہندوستانی ماحول اور ناصر کی غزل کا اداس لہجہ نئے شعری امکانات کا پتہ دیتا ہے اور جدید اُردو شعری تناظر کی وسعت میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ان شاعروں کی بڑی خوبی اُن کے تخیل کی رنگارنگی، تنوع پسندی اور جذبات و محسوسات کی فراوانی ہے (۳۵)۔

۱۹۶۰ء کے بعد جدید شاعری کے حوالے سے ایک نیا گروہ سامنے آیا جس میں افتخار جالب، جیلانی کامران، انیس ناگی، تبسم کاشمیری، عباس اطہر اور سلیم الرحمٰن خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ڈاکٹر خواجہ زکریا لکھتے ہیں:

> ''اُردو نظم میں ایک تحریک کا آغاز ہوا جسے نئی نظم کی تحریک کہا جاتا ہے ابتدا میں اس تحریک کے دو بڑے نمائندے افتخار جالب اور جیلانی کامران تھے بعدازاں دونوں میں نظریاتی اختلاف پیدا ہوا اور ان کے الگ الگ گروہ بن گئے۔'' (۳۶)

مجموعی طور پر یہ شعراء میراجی اور راشد کی شعری روایت سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان شعرا کے یہاں زندگی کے کرب اور وجود کے عذاب کا شدید احساس، اپنے ماحول سے ناآسودگی، بیزاری، بغاوت، فرار، پرانے تہذیبی نظام کو قبول کرنے سے انکار، جسم اور جبلت کی اہمیت پر اصرار مشترکہ خصوصیات ہیں۔ ان شعرا نے لسانی تشکیلات کا نظریہ پیش کیا۔ ان کا خیال تھا کہ

مروّجہ زبان ان کے اظہار کے لیے ناکافی ہے۔اس لیے وہ زبان کی تشکیلِ نو کے عمل پر کمربستہ تھے۔افتخار جالب لکھتے ہیں:

''باتیں بہت سی ہیں لیکن کہی کیونکر جائیں یہی مشکل مرحلہ ہے مجھ سے نہیں ہو پاتا کہ اگلے وقتوں کا کہاسنا روایت کا کلمہ پڑھ کر پھر سے کہہ دوں۔''(۳۷)

انیس ناگی کے نزدیک:

''پچھلی نسل کے پاس زبان کی تشکیل کا کوئی باقاعدہ تصور نہیں تھا انھوں نے مروّجہ لسانی حرمتوں کی قبولیت پر اکتفا کیا۔ نئے شعرا کے لیے زبان ایک زندہ تجربہ ہے الفاظ ادراک کا ذریعہ نہیں بلکہ ان کی مخصوص ترتیب تجربے کی تخلیق ہے، تجربہ الفاظ سے باہر نہیں بلکہ الفاظ کے اندر ہے۔زبان حقیقت کو جاننے اور تجربے کی تخلیق کا ایک استعارہ ہے۔''(۳۸)

نئی شاعری کی اس تحریک کی لسانی تشکیلات کی بدولت قاری پر ان کی نظموں کا مکمل ابلاغ نہ ہوسکا جس کی وجہ سے ان کی شاعری پر بے معنی، مبہم اور تجرید محض ہونے کا الزام عاید کیا گیا۔جیلانی کامران نئی شاعری کے مسائل کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''نئی نظم میں علامتوں کا مقام مرکزی ہے یعنی علامتیں نظم کے مصرعوں میں داخل نہیں کی جاتیں بلکہ نظم کے مافی الضمیر سے خود بخود پیدا ہوتی ہیں لیکن علامتوں کا پیدا ہونا ہی کوئی بڑا کرشمہ نہیں ہے، علامتیں ظاہر ہوتے ہی نظم کے معانی کو نہ صرف وسعت دیتی ہیں بلکہ نفسِ مضمون کو علامت کے تصویری پیکر میں جذب کر کے نفسِ مضمون کو اس تصویری پیکر میں بدل دیتی ہیں۔''(۳۹)

کچھ دنوں یہ تحریک بڑے زور وشور سے چلی مگر علامت، اشاریت، ابہام اور ٹوٹی پھوٹی زبان اپنانے کی وجہ سے ان کی مقبولیت کا دائرہ محدود رہا۔سلیم احمد نے ''نئی شاعری'' کی تمام قسموں میں ان کے تنوع اور اختلاف کے باوجود ایک چیز کو مشترک قرار دیا ہے اور وہ ہے ان کی نامقبولیت۔

''نئی شاعری کی نامقبولیت کے معنی یہ ہیں کہ دوسروں پر اثراندازی سے محروم ہے یا کم اثر ڈال رہی ہے دوسرے لفظوں میں نئی شاعری پر یہ الزام درست ہے

کہ وہ چند ایسے لوگوں کا ذہنی چونچلا ہے جو پورے معاشرے سے الگ ہو گئے ہیں۔"(۴۰)

نئی شاعری کے نمائندہ ان نئے شاعروں نے اپنی نئی نظم کی تخلیق کرتے ہوئے ٹکڑوں میں بٹے ہوئے مہذب انسان اور اس کی شخصیت کے معاملات کو موضوع بنایا۔ منطقی اثباتیت، وجودیت، انسان دوستی، آزاد خیالی، امپریشنزم (تاثریت)، اظہاریت، علامتیت اور دیگر شعروادب کے حوالے سے سامنے آنے والی کئی مغربی تحریکوں کے اثرات نے ان جدید شعرا کی نظموں میں وسعت اور گہرائی پیدا کی۔ نئے فلسفوں کے ساتھ نمو پانے والی نئی مابعدالطبیعات، ابلاغ اور عدم ابلاغ کے مسائل و مباحث، نئے موضوعات کا ادراک و شعور، آزاد خیالی کی روایات کا فروغ اور ہیئتی تجربے اس دَور میں خصوصی اہمیت کے حامل رہے۔ جیلانی کامران نئی نظم کے تقاضوں پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"نئی نظم کے شاعر کی ذمہ داریاں پہلے شاعروں کے مقابلے میں بہت زیادہ ہیں۔ صوفی شاعر اپنی روح کے بچاؤ کی ذمہ داری لیتے تھے۔ حالی کی ذمہ داری مسلمانوں کی حالت زار کو بیان کرنے کی تھی۔ اقبال نشاۃ ثانیہ کے اعلان میں مصروف تھے ترقی پسند شاعر صحت مند معاشرہ قائم کرنے کی ذمہ داری لیتے تھے ان سب کے برعکس نئی نظم کا شاعر زمین پر جسم کے بچاؤ کی ذمہ داری لیتا ہے۔"(۴۱)

اس ذمہ داری سے عہدہ برا ہونے کے لیے انھوں نے تازہ اور جدید تمثالوں، استعاروں اور علامتوں کا استعمال فراخ دلی سے کیا اور نظم کو بطور ایک تخلیقی اکائی کے اہمیت دی۔ بیشتر شعرا نے آزاد تلازمات اور شعور کی رَو کے تحت نظمیں تخلیق کیں۔ افتخار جالب (ماخذ)، انیس ناگی (بشارت کی رات، روشنیاں، آگ ہی آگ)، جیلانی کامران (چھوٹی بڑی نظمیں، استانزے، نقش کف پا، دستاویز)، سلیم الرحمٰن (شام کی دہلیز)، زاہد ڈار (درد کا شہر، محبت اور مایوسی کی نظمیں)، آفتاب اقبال شمیم (فردا نژاد)، تبسم کاشمیری (تمثال)، عباس اطہر (دن چڑھے دریا چڑھے)، یوسف کامران (اکیلے سفر کا اکیلا مسافر) اس دَور کے اہم جدید نظم گو شاعر اور شعری مجموعے ہیں۔ رفتہ رفتہ اس گروہ کے سربراہ افتخار جالب نے شاعری ترک کر دی اور بہت سے دوسرے شعرا بھی پس منظر میں چلے گئے۔

۱۹۶۰ء کی دہائی میں نظم کے ساتھ غزل بھی نئی صورتِ حال سے اپنا ناطہ جوڑتی ہے۔ غزل کی مخصوص بُو باس، مزاج اور رویہ اِس دَور میں نئے تجربات کو اپنے اندر جذب کرتا ہے۔ ظفر اقبال اِس حوالے سے اہم غزل گو بنتے ہیں کہ انھوں نے غزل کے روایتی مزاج اور اُسلوب کو یکسر تبدیل کیا۔ انھوں نے محسوسات کی اس بنیادی شکل کو جس کے بے شمار پہلو بکھرے پڑے ہیں اپنی گرفت میں لیا (۴۲)۔ اپنے موضوع، لہجے اور لفظیات کے حوالے سے اس عہد کی غزل نئے اُفق کی تلاش میں نظر آتی ہے۔

انھی دنوں ہمارے ہاں ''مزاحمتی ادب'' کی اصطلاح بے حد مقبول ہوئی۔ مارشل لاء کے جبر، معاشرتی ناانصافی، ظلم و تشدد کے خلاف مزاحمت اور احتجاج سے بھرپور نظمیں تخلیق کی گئیں۔ شورش کاشمیری اور حبیب جالب اس رجحان کے نمائندہ شاعر ہیں۔ انھوں نے اپنی نظموں میں ہر دَور کے حکمرانوں کو بڑی بے خوفی سے للکارا۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ اور سقوطِ ڈھاکہ اور اس سانحے کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورت حال کو بھی شاعروں نے بڑی خوبصورتی کے ساتھ اپنی شاعری میں سمویا۔ لاطینی امریکہ، چین، روس، فلسطین، ویت نام، کوریا، افریقہ اور مشرقی یورپی ممالک کے بعض شعرا کے تراجم بھی اُردو میں کیے گئے جن کا شعرا کی نئی نسل پر گہرا اثر مرتب ہوا۔ امجد اسلام امجد، سرمد صہبائی، فہیم جوزی، سہیل احمد خان، فاطمہ حسن، حسن عباس رضا، نذیر قیصر، علی اکبر عباس اور اصغر ندیم سید وغیرہ کی شاعری میں تجارتی معاشرے کی اخلاقیات، انسان کا استحصال، عورت پر مرد کی حاکمیت کی مذمت، فسطائیت، جبر، آمریت کے نتیجے میں پیدا ہونے والے رجحانات اور جذبات کا مطالعہ، تنہائی، روٹین کی زندگی اور جمہوری رویوں کے فقدان کا اظہار اور اسی نوع کے دوسرے بہت سے میلانات اور رجحانات کی عکاسی مذکورہ بالا شاعروں نے بھی کی اور نثری نظم کا پیرایہ اختیار کرنے والوں نے بھی۔ نثری نظم نے اُردو شاعری میں اب اپنا مستقل مقام بنا لیا ہے۔ مبارک احمد، قمر جلیل، کشور ناہید، احمد ہمیش، افضال احمد، ایوب مرزا، شائستہ حبیب، انوپا حیدر، محمود کنور، جمیل ملک، سارہ شگفتہ، عبدالرشید، انیس ناگی وغیرہ اہم اور گہری معنویت سے بھرپور نثری نظم تخلیق کر رہے ہیں۔ موضوعاتی سطح پر اُردو نظم نے جن رجحانات اور تحریکوں کو قبول کیا اور پروان چڑھایا ان پر سرسری نظر ڈالنے کے بعد ضروری معلوم ہوتا ہے کہ گزشتہ صدی کی ابتدا سے اُسلوب و موضوع، مواد و ہیئت کے سلسلے میں اُسلوب کی تبدیلیوں کے تجربات کا ایک مختصر

جائزہ بھی لیا جائے، اُسلوب جدید ہو یا قدیم، اظہار کی ہر سچی تڑپ اپنا انداز بیان اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے موضوع اور تکنیک کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس مقام تک پہنچنے کے لیے جدید اُردو نظم کو کم و بیش نصف صدی جدو جہد کرنی پڑی۔ نظم آزاد اور پابند نظموں میں اصناف سخن کی بجائے بندوں کی نئی ترتیب اسی شعور کا نتیجہ ہے۔

نظم کی ہیئت اور ماہیت کے تجرباتی کردار کی تفہیم کے ضمن میں یہ بات بڑی دلچسپ ہے کہ انیسویں صدی میں جب آزاد اور حالی نے یورپی اثرات کے تحت نظم آزاد کی صنفی حیثیت کو تسلیم کیا اور نظم پہلی بار روایتی اصناف مثلاً مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، مسدس، مخمس اور ترجیع بند وغیرہ سے الگ ہو کر اپنا وجود منوانے لگی تو اس دور میں حالی نے اس کے تجرباتی کردار کی شناخت کی اور ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں لکھا:

''یورپ میں بھی آج کل بلینک ورس یعنی غیر مقفٰی نظم کا بہ نسبت مقفٰی کے زیادہ رواج ہے۔''(۴۳)

حالی کے دور میں شرر اور اسماعیل میرٹھی نے نظم کی ہیئت میں تجربے کیے، اُردو میں مثلث، مربع، مخمس، مسدس اور مسمط کی مختلف شکلیں ہیں جن کا تعین قوافی کی ترتیب اور مصرعوں کی تعداد کرتی ہے۔ انگریزی میں ان سے ملتی جلتی شکلوں کو ''اسٹینزا فارم'' کہتے ہیں۔ اُردو میں ''اسٹینزا فارم'' تراجم کے ذریعے متعارف ہوئے۔ نظم طباطبائی نے 'گرے' کی 'ایلجی' کا منظوم ترجمہ (گورِ غریباں) کے نام سے کیا جو ۱۸۹۸ء میں 'دل گداز' میں شائع ہوا۔ کیفی، سجاد حیدر یلدرم، وحید الدین سلیم، حسرت موہانی، سرور جہاں آبادی، تلوک چند، نادر کاکوروی اور عظمت اللہ خان نے اپنی نظموں میں انگریزی کی ''اسٹینزا فارم' کی تکنیک سے استفادہ کیا۔ انگریزی اثرات کے تحت اُردو نظم میں جو اہم ترین تجربہ ہوا وہ ''بلینک ورس'' کا ہے۔ ابتدا میں اُردو میں ''بلینک ورس'' کا نام نظم غیر مقفٰی ملتا ہے۔ اس ہیئت کو ''نظم معریٰ'' کا نام مولوی عبدالحق نے دیا تھا۔

''شرر کا منظوم ڈراما ''نظم غیر مقفٰی'' شیکسپیئر کے بلینک ورس کے تتبع میں لکھا گیا تھا۔ مولوی عبدالحق نے ایسی نظم کے لیے ''نظم معریٰ'' کا نام تجویز کیا۔''(۴۴)

انگریزی میں ''بلینک ورس'' کے لیے ایک بحر'' آئمبک پنٹامیٹر'' مخصوص ہے مگر اُردو میں نظم معریٰ کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں کی گئی۔ اُردو میں مستعمل بارہ بحروں میں سے کسی بھی ایک

بحر میں شعرا نظم معریٰ میں طبع آزمائی کر سکتے ہیں۔ تراجم میں بھی انھوں نے یہ اُصول اپنے پیش نظر رکھا۔ نظم معریٰ کو فروغ دینے میں ''مخزن'' اور'' ہمایوں'' نے بھی اہم کردار ادا کیا۔

عظمت اللہ خاں نے اُردو نظم میں ہیئت کے اہم تجربے کیے۔ ان کی کتاب'' سریلے بول'' اس حوالے سے اہمیت کی حامل ہے جس میں انھوں نے ہندی شاعری اور ہندی گیتوں کے اسالیب کی طرف مراجعت اور مترنم الفاظ اور بحروں کے استعمال پر زور دیا۔ عظمت اللہ خاں نے اُردو میں ''سانیٹ'' بھی لکھے۔ ''سانیٹ'' کی ہیئت بھی انگریزی سے اُردو میں آئی، سانیٹ میں چودہ مصرعے ہوتے ہیں جو بنیادی موضوع کو ایک خاص ترتیب اور مخصوص ہیئت میں ڈھالتے ہیں۔ اختر جونا گڑھی نے اُردو میں سب سے پہلے سانیٹ لکھنے کا تجربہ کیا۔ اُردو میں سانیٹ لکھتے ہوئے شاعروں نے انگریزی تکنیک کی بعض باتیں تو قبول کیں لیکن اپنی زبان اور تخلیقی مزاج کے تحت بعض نئی باتیں بھی پیدا کیں اور اکثر و بیشتر سانیٹ اپنی طبع زاد تکنیکوں میں لکھے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں اُردو نظم میں ایک اور جرأت مندانہ تجربہ کیا گیا اور نظم آزاد ایک نئے پیرایۂ بیان کے طور پر سامنے آئی۔ اُردو نظم میں تصدق حسین خالد نے چھوٹے بڑے مصرعوں کی نظمیں کہہ کر نظم کے پرانے پیٹرن کو رَد کر دیا۔ (۴۵)

مغربی ادب بالخصوص انگریزی ادب کے اثر سے اُردو شاعری میں جتنے بھی تجربے کیے گئے ان میں سب سے زیادہ انقلاب انگیز، ہنگامہ خیز، عہد آفریں اور دُوررَس تجربہ فری ورس کا تھا جو اُردو کا قالب اختیار کر کے آزاد نظم کے نام سے موسوم ہوا۔

> ''اُردو شاعری کا یہ پہلا تجربہ تھا جو ہم عصر مغربی ادب کے زیر اثر وجود میں آیا تھا ورنہ اس سے پہلے اُردو شاعری کے جتنے بھی تجربے مغربی شاعری سے متاثر ہو کر کیے گئے تھے وہ اصل زبان میں باسی اور مردہ ہو چکے تھے۔'' (۴۶)

مغرب میں آزاد نظم ۱۹۲۰ء میں باقاعدگی سے متعارف ہوئی۔ جب ہیوم، ایلیٹ اور لارنس نے اس کے خوبصورت اور معنی خیز نمونے پیش کیے۔ نظم آزاد بحور اور اوزان کے روایتی اصولوں کی پیروی کرنے کی بجائے جذبے کے تموج کے مطابق آہنگ اور لَے کے اُتار چڑھاؤ کی تخلیق کرتی ہے۔ ن۔م۔راشد، میراجی اور مجید امجد نے آزاد نظم کی ہیئت میں گوناگوں اضافے کیے۔ کمال احمد صدیقی ترقی پسند شاعری میں ہیئت کے تجربوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''آزاد نظم کی ہیئت کے ارتقا کو سمجھنے کے لیے راشد کی 'ماورا' سے 'لا = انسان' تک سب کتابیں نصابی کتابوں کی طرح توجہ سے پڑھنے کی ضرورت ہے۔ 'ماورا' پہلی کتاب ہے جس میں پابندی سے آزادی تک کے مراحل نظر آتے ہیں۔ 'سانیٹ' راشد سے پہلے بھی لکھے گئے لیکن راشد نے انھیں اُردو میں ایک صنف کا درجہ دیا اور پھر ان کی آزاد نظمیں میراجی اور چند دوسرے شعرا کو چھوڑ کر وہ نہیں ہیں جن میں ایک مصرع کئی جگہ توڑ کر لکھ دیا جاتا تھا یا جہاں جی چاہا مصرع کو قتل کر دیا۔ راشد، میراجی، مختار صدیقی اور معدودے چند اور شاعروں نے آزاد نظم کا کھردرا پن دُور کیا۔'' (۴۷)

میراجی کے ہاتھوں نظم نہ صرف بحر، مصرعوں کی یکساں طوالت، ردیف اور قافیہ سے آزاد ہوئی بلکہ اجتماعی خارجی رنگ کی پابندیوں سے بھی مکمل طور پر آزاد ہو کر ذات اور انفرادیت اور اجتماعی لاشعور سے ہم کنار ہوئی۔ مختار صدیقی نے اُردو نظم کی ہیئتی تجربہ کاری کے ضمن میں ایک مجتہدانہ قدم اُٹھایا۔ انھوں نے کلاسیکی موسیقی کے مشہور راگوں کے بنیادی تاثر کے مطابق نظمیں لکھیں۔ ڈرامائی انداز ان کی ہر نظم میں موجود ہے وہ ہر نظم میں ایک منظر پیش کرتے ہیں اور ہر منظر کے پیش نظر ایک مدھر راگنی ابھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

آزاد نظم کا جو تصور اُردو میں رائج ہوا وہ اوزان کے استعمال میں تصرف، صوتی تناسب کے تغیر، نثری لب و لہجے کی آمیزش سے تصدق حسین خالد، راشد و میراجی کے بعد کے ادوار میں جدید تر شعرا تک آیا ہے اور ان سارے تغیرات کی آگہی کسی ایک مکتب خیال تک نہیں ہے ہر خلاق شاعر نے اپنی فکر، اپنی نظم، اپنی انفرادیت برقرار رکھنے کے تجربے کی حد تک نظم آزاد کا پیرایہ استعمال کیا ہے۔ اُردو کا شعری آہنگ، عروضی آہنگ ہے جس کی بنیاد رُکن ہے۔ ''فری ورس'' نے انگریزی میں نثری آہنگ کو اپنایا مگر اُردو میں آزاد نظم رکن کے آہنگ (عروضی آہنگ) کو خیر باد نہ کہہ سکی۔

۱۹۴۷ء کے بعد اُردو شاعری نے علامت نگاری، پیکر تراشی، دادا ازم، فیوچرازم، آزاد تلازمۂ خیال اور شعور کی رَو وغیرہ کی طرف توجہ کی مگر ان تجربوں میں جو چیز زیادہ نمایاں ہوئی وہ علامت نگاری، پیکر تراشی کے بعد نثری نظم کا تجربہ ہے۔ نثری نظم کی ابتدا فرانس میں شاعرانہ نثر اور ''ورس لبر'' کے ساتھ ہوئی۔ ''ورس لبر'' ایک غالب وسیلہ اظہار کی حیثیت سے نمایاں ہوئی۔ نثری نظم

میں مصرع کا وہ تصور نہیں ہے جو آزاد نظم میں ہے مگر آزاد نظم کی طرح آواز کی اشاریت، پیکریت کا حسن اور اظہار کی شدت اور آہنگ بہت زیادہ ہے۔ نثری نظم میں داخلی قوافی اور کسی حد تک عروضی وزن بھی ہوتا ہے۔ نثری نظم میں آہنگ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے، یہ آہنگ نثری نظم میں آواز کی اشاریت لہجہ کے زور اور اظہار و اُسلوب اور کہیں کہیں قوافی اور عروضی وزن سے پیدا کیا جاتا ہے۔

> ''نثری نظم بیشتر ایک رپورتاژ کی نثر یا واقعاتی بیان کی نثر سے الگ ایک خود احتسابی کا نظام رکھتی ہے اس کی تیز رفتاری واقعاتی بیان سے الگ موسیقی کے Notations کی طرح ہوتی ہے۔'' (۴۸)

جدید اُردو نظم کے پیرایہ اظہار پر مغرب کی تحریکوں ''امیجزم'' اور ''سمبلزم'' کا بھی گہرا اثر پڑا ہے۔ جدید نظم کا علامتی انداز اسے تقسیم سے پہلے کی نظم جس کی نمائندگی اقبال اور جوش وغیرہ کرتے ہیں سے مختلف بناتی ہے۔ نئی نظم جو علامتی اظہار کی مرہون منت ہے جو موضوع کی گراں باری سے نجات پا چکی ہے جس کی علامتی کلیت اس کے وجود کا جواز فراہم کرتی ہے تیزی سے فروغ پا رہی ہے۔

اب تک اُردو نظم کی ہیئت میں جو تبدیلیاں ہوئی ہیں انھیں مغربی اثر پذیری کا نتیجہ ہی قرار نہیں دیا جا سکتا بلکہ نظم کے اندرون میں واقع ہونے والی تبدیلیوں پر بھی منطبق کیا جا سکتا ہے۔ اس حوالے سے سب سے اہم بات یہ ہے کہ اُردو میں انگریزی سے جتنی بھی ہیئتیں آئی ہیں وہ اُردو میں جوں کی توں نہیں برتی گئیں بلکہ کسی قدر رد و بدل کے بعد اپنائی گئی ہیں۔ یہ تبدیلیاں آہنگ کی سطح پر زیادہ ہوئی ہیں۔ انگریزی میں ''بلینک ورس'' کے لیے ایک بحر مخصوص ہے مگر اُردو میں ''نظم معریٰ'' کے لیے کوئی بحر مخصوص نہیں کی گئی۔ اسی طرح انگریزی میں سانیٹ کی ترتیب قوافی متعین ہے مگر اُردو میں قوافی کی ترتیب میں تبدیلی کی گئی ہے۔ اس طرح انگریزی فری ورس میں آہنگ کی بنیاد ارکان کی تعداد کے اُصول کو چھوڑ کر لہجہ کی تاکیدوں پر رکھی گئی ہے مگر اُردو میں محض ایک بحر کے ارکان کی تعداد کو گھٹایا بڑھایا گیا ہے اور آزاد نظم کی بنیاد وزنِ عروض پر رکھی گئی ہے۔ گویا کہ اُردو زبان نے مغربی ہیئتوں کو جوں کا توں قبول نہیں کیا بلکہ ان کو اپنے مزاج، ساخت، آہنگ اور لے کے سانچوں میں ڈھال کر اپنے تخلیقی تجربوں کا جزو بنایا۔

غرض جدید اُردو شعری تناظر کا مجموعی جائزہ لیں تو شاعری نئے مزاج اور ماحول سے

آشنا ہوتی نظر آتی ہے۔ بیسویں صدی میں غزل اور نظم کے اندر جو انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں اُن میں مغرب کے اثرات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا تاہم اُردو شاعری ان فکری تغیرات کے علاوہ اپنے ماحول، مزاج اور عہد کی نمائندگی بھی کرتی ہے۔ آج کا شعری تناظر فکری بلندی کے ساتھ ساتھ اپنی زمین سے تعلق کو بھی اہمیت دیتا ہے۔

— (۲) —

اُردو نظم کے تاریخی پس منظر سے یہ بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ اردو نظم کی فکری بنیادیں اپنے دور کے سیاسی، سماجی، ثقافتی، لسانی اور ادبی مسائل کے منطقی مطالعہ اور اس مطالعے کے نتیجے میں حاصل شدہ فکری تغیرات پر استوار ہیں۔ مغربی ثقافتی و ادبی اثرات اور عالمی صورتِ حال نے ادبی سطح پر جو سوالات قائم کیے، اردو نظم نے انھیں نہایت سنجیدگی سے لیا اور عصری شعور کے حوالے سے ان کے جوابات تلاش کرنے کی کوشش کی تاہم برصغیر میں پروان چڑھنے والی نظم پر دو طرح کے اثرات زیادہ نمایاں رہے۔ ان دونوں اثرات کا مرکزی نکتہ تو کلاسیکیت اور اصلاح پسندی کے باہمی انضمام کا نتیجہ تھا جو بظاہر متصادم مگر داخلی حوالے سے ہم رشتگی کی لڑی میں پرویا ہوا تھا۔ بعد ازاں یہی مرکزی نکتہ اتصال مزید پھیلاؤ کی طرف مائل ہوتا ہے، ترقی پسندی اور حلقہ اربابِ ذوق کی فکری تحریکیں اسی مرکز کے پھیلاؤ کی کہانی ہیں۔ یوں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اردو نظم کے رجحانات پھیلنے، سمٹنے اور پھر پھیلنے کی سمت سفر کرتے رہتے ہیں۔ ہر فکری رجحان اپنے داخل میں خود اپنے آپ کو رد کرنے کے فکری امکانات رکھتا ہے، ردّ و قبول کا یہی ارتقا ادب میں فکری ارتقا کی ضمانت ہے اور اگر ان امکانات کو نئے زمانے سے ہم آہنگ نہ کیا جائے تو وہ جمود کا شکار ہو جاتے ہیں۔ یعنی ''میری تعمیر میں مضمر ہے اِک صورت خرابی کی'' دراصل ارتقا ہی کا ایک حوالہ بن جاتا ہے۔ یہ وہ سفر ہے جہاں ایک دریا سے پار اتر کر اِک اور دریا کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ یہ جدلیاتی ہم رشتگی ہی اردو نظم (دیگر ادبی رجحان بھی اسی دائرے میں آ جاتے ہیں) کا فکری تسلسل ہے۔ آج کے جدید ترین لسانی نظریات کے تناظر میں بھی اسے پرکھا جا سکتا ہے کہ ایک نقطہ نظر کو کس طرح رد کیا جا سکتا ہے اور اس رد کے نتیجے میں جو نیا جہانِ معنی دریافت ہوگا وہ نئے رد کے امکانات کو کس طور نمایاں کرتا ہے اس طرح ایک واحد معنی، کثرتِ معنی میں کیونکر تبدیل ہو جاتا ہے۔ جدید نظریات کی

روشنی میں ہی دیکھیں تو ہر بڑی تخلیق کے بین السطور پائی جانے والی معنویت خود اپنے اندر رد تشکیل کا جوہر رکھتی ہے یوں معنی کی پرتیں کھلتی جاتی ہیں۔ اردو نظم کا ارتقائی سفر خود کو رد کر کے کثرت معنی کی تلاش و جستجو کا ہے۔

کچھ یہی صورتِ حال مجید امجد کی نظم نگاری کا خاصہ بھی ہے۔ ان کی نظم اور اس کے موضوعات ایک دھارے میں بہتے چلے جاتے ہیں۔ موضوعات کی تہہ در تہہ سطحیں ہیں جو بظاہر Overlap ہوتی محسوس ہوتی ہیں مگر درحقیقت ان کے یہاں موضوعات تنہا حیثیت رکھنے کی بجائے داخلی سطح پر ایک دوسرے سے جڑے ہوتے ہیں۔ عہد، سماج، روایت اور ذات کے متعلقات میں باہمی ہم رشتگیوں کا گہرا تعلق ہے۔ جو مختلف کوڈز اور نشانات کے ذریعے اپنی انفرادی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ یوں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مجید امجد کی نظم کو سمجھنے اور اس کا تجزیاتی مطالعہ کرنے کے لیے موضوعات کے چھوٹے چھوٹے دائروں سے بڑے بڑے دائرے تک پہنچنا ہوگا اور ان نشانات کا ادراک کرنا ہوگا جو تخلیقی محرکات کا فریضہ سرانجام دیتے ہیں۔

مجید امجد کی نظم نگاری کا سفر تقریباً بیالیس برسوں پر محیط ہے (۴۹)۔ اِس طویل سفر میں اُن کے یہاں بہت سے فکری اور فنی تغیرات نظر آئیں گے، ان کی نظم کا سفر نہایت روایتی موضوعات اور اسلوب سے شروع ہوتا ہے جو روایتی اصناف ہی میں اپنا اظہار پاتا ہے۔ اس دور کے اہم حوالوں میں ترقی پسندانہ نظریات اور حلقہ اربابِ ذوق کا نقطۂ نظر بہت مقبول فکری رویے تھے مگر مجید امجد ان رویوں سے عملاً آزاد تھے اور خود اپنی داخلی نمو کی طرف متوجہ تھے۔ بیرونی اثرات کو قبول کرنے کے برعکس ان کے یہاں اپنا نمو پذیری کا ایک نظام ہے جو نہایت آہستگی مگر تواتر سے بڑھتا چلا جاتا ہے۔ اسی ارتقا کے تحت ان کے یہاں موضوعات کی تبدیلی کا عمل شروع ہوتا ہے اور ہیئت کے روایتی دائروں سے باہر قدم رکھنے کا حوصلہ نظر آتا ہے، آگے چل کر یہی رویہ ایک مضبوط روایت بن کر ابھرتا ہے یعنی فکری اور خصوصاً فنی حوالوں سے نت نئے تجربات کا پورا عہد ہے جو ان کی نظموں سے اُبھرتا ہے اور آخر آخر مجید امجد کے یہاں فنی تجربات گہری فکری واردات میں منقلب ہو جاتے ہیں۔ اس شعری سفر کا معروضی مطالعہ کاوشِ پیہم ہی کا حوالہ ہے جو بارہا ان کی نظموں میں ابھرا ہے۔

مجید امجد کی نظم کا تاریخ وار مطالعہ کیا جائے اور فکری اور فنی تبدیلیوں پر نظر رکھی جائے تو

ان کی شاعری کو باآسانی چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے (۵۰)۔ ان چار ادوار میں اُن کی نظم کے متنوع رنگوں کو تبدیل ہوتے ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ تقسیم کچھ یوں ممکن ہے:

پہلا دور: ۱۹۳۲ء سے ۱۹۴۴ء تک (آغاز تا قیام جھنگ)

دوسرا دور: ۱۹۴۵ء سے ۱۹۵۸ء تک ("شب رفتہ" کی اشاعت)

تیسرا دور: ۱۹۵۹ء سے ۱۹۶۷ء تک

چوتھا دور: ۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۴ء تک (وفات تک)

دلچسپ بات یہ ہے کہ ان چاروں ادوار کو ایک زمانی ترتیب کے ساتھ دیکھنے سے مجید امجد کے شعری ارتقا کا صحیح اندازہ لگایا جا سکتا ہے، درمیان کی ایک کڑی غائب ہونے کی صورت میں پڑھنے والا اُن کے کلام سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ اگرچہ کسی شاعر کا تجزیہ یا موضوعات اور ہئیتوں کا مطالعہ ان ادوار کی تقسیم کا محتاج نہیں ہوتا اور نہ ہی حتمی طور پر کسی شاعر کے یہاں تاریخی ادوار کی درجہ بندی کی جا سکتی ہے تاہم ان ادوار کی تقسیم یا اس انداز کے دیگر تجزیاتی مطالعے وہ ناقدانہ حربے ہوتے ہیں جن کا بنیادی مقصد سب سے پہلے تفہیم کرنا ہوتا ہے۔ مجید امجد کے حوالے سے بھی یہی کہا جا سکتا ہے کہ ان کے یہاں بھی یہ تاریخی ترتیب حتمی یا طے شدہ نتیجے کا حاصل نہیں بلکہ محض ان کی تفہیم کو آسان بنانے کا ایک حربہ ہے۔ یہاں یہ واضح کر دینا بھی ضروری ہے کہ زیرِ نظر معنوں میں ان ادوار پر تفصیلی بحث کرنا مقصود نہیں بلکہ ان ادوار کا مطالعہ اِس انداز سے کیا جائے گا کہ اِن میں مجید امجد کا شعری میلان، تخلیقی اُپج، ذاتی تجربہ، داخلی واردات، وسعتِ مطالعہ، طرزِ احساس اور نامعلوم سمتوں کا سفر کیا رنگ لاتا ہے اور وہ کون کون سے بنیادی موضوعات ہیں جن کے گرد چھوٹے چھوٹے موضوعات کے دائرے چکراتے پھرتے ہیں۔ ان ادوار کا سفر اپنی کلیت میں روایتی موضوعات، اسلوب اور لفظیات سے شروع ہو کر جدید تر اسلوب اور آہنگ کی دریافت پر ختم ہوتا ہے۔ ان ادوار میں زندگی، متعلقاتِ زندگی، فرد، سماج اور کائنات کے تعلق، چند بنیادی سوالات کی عقدہ کشائی اور نئے سوالات کی طرف اشارہ نمائی، جذبوں، سچائیوں اور حقیقتوں کے بننے اور بن کر بگڑنے کا عمل، چہرہ در چہرہ انسان کی داستان، زندگی کی مقصدیت اور پھر لایعنیت کی تفہیم وغیرہ اس انداز کے بے شمار موضوعات اور ان کے گرد سوالات کے دائرے مجید امجد کی پوری شاعری میں پھیلے ہوئے نظر آئیں گے۔ ان کی تفہیم، ان کو مسخر کرنے اور پھر ان کے

مقابل اپنے عجز کو جس انداز سے مجید امجد نے پیش کیا ہے وہ واقعی بہت معنی خیز ہے۔

کسی بھی شاعر کے تخلیقی سفر کو دیکھنے کا ایک انداز تو یہ ہے کہ اس کی شاعری کو اس کے مجموعی تاثر اور کلیت میں دیکھا جائے۔ ان سوالات کا تجزیہ کیا جائے جو وہ اُٹھانا چاہتا ہے اور اس کے علاوہ شاعر کے اسلوب اور آہنگ کا بحیثیت مجموعی جائزہ لیا جائے جبکہ دوسرا رویہ تجزیاتی ہے کہ موضوع اور اسلوب کے تانے بانے پر نظر رکھی جائے اور اُس بُنت اور ڈیزائن پر نظر رکھی جائے جو تانے بانے کی باہم آمیزش سے بن رہا ہے۔ مجید امجد کی نظم کو سمجھنے کے لیے دوسرا طریقہ مطالعہ زیادہ بہتر اور سودمند ثابت ہو سکتا ہے کہ ان کے یہاں ہر موضوع اور ہر فکر درمیان یا آخر سے شروع نہیں ہوتی بلکہ اس کا باقاعدہ نقطہ آغاز ہوتا ہے اور پھر اس کی مختلف سمتیں آتی ہیں جہاں پر وہ سیدھے چلنے کی بجائے راستے بدل بدل کر چلتی ہے اور پھر آخر میں ایک جگہ ٹھہرتی ہے۔ یوں فکر کے ایک ایک دھارے کا مطالعہ اہمیت کا حامل بن جاتا ہے۔ اس زاویہ نظر سے دیکھا جائے تو مجید امجد کے یہاں موضوعات کی تقسیم بندی کرنا پڑتی ہے جو اپنے طور پر ناممکن امر ہے کیونکہ ہر موضوع دوسرے کے ساتھ باہمی ہم رشتگیوں کے جال میں بُنا ہوا ہوتا ہے جس کو الگ کرنا ممکن نہیں ہوتا تاہم تفہیم کے اس مرحلہ کو یوں طے کیا گیا ہے کہ مجید امجد کے یہاں چند بنیادی موضوعات کا تعین کیا گیا ہے اور اس بنیادی موضوع کو جس تانے بانے سے بُنا گیا ہے اس کا تجزیہ بھی کیا جائے گا اور پھر ایک مجموعی روایت میں ان موضوعات کا تجزیہ کیا جائے گا، یوں کل سے جزو اور جزو سے کل کا مطالعہ تفہیم میں مددگار ثابت ہوگا۔

مجید امجد کی شاعری کا آغاز روایتی انداز سے ہوتا ہے۔ جیسا کہ ذکر آ چکا ہے کہ موضوع اور ہیئت کے حوالے سے وہ آغاز میں خاصے روایت پسند تھے۔ ان کے یہاں آغاز میں مثنوی، ترجیع بند، قطعہ ایسی روایتی اصناف نظر آتی ہیں۔ اسی طرح موضوعات اور اسلوب کی سطح پر بھی انھوں نے اس عہد کے مروجہ سانچے کو قبول کیا ہے۔ یہ عہد اپنے اندر ہم رنگی لیے ہوئے تھا۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد مغرب میں جس طرح اس جنگ کا ردِّ عمل ہوا تھا اس کے اثرات برصغیر میں بھی محسوس کیے جا رہے تھے۔ اُس وقت برصغیر کی فضا میں دو طرح کے رویے پروان چڑھ رہے تھے۔ ایک رویہ تو مقصدیت، اصلاحِ معاشرہ کی اجتماعی سیاسی صورتِ حال اور سامراج دشمنی ایسے موضوعات کو شعر بند کر رہا تھا۔ انھی نظریات کی تنظیم بند شکل ترقی پسندوں کے یہاں ملتی ہے۔

''ادب برائے انقلاب'' کی گفتگو نے باقاعدہ ایک تحریک یعنی ترقی پسند تحریک کی شکل اختیار کر لی تھی جو سیاسی، سماجی اور ادبی سطح پر اپنے مخصوص نظریات کی حامل تھی۔ اس تحریک کو سرسید تحریک ہی کا ترقی یافتہ، منظم اور زیادہ باشعور تسلسل کہہ سکتے ہیں جبکہ دوسرا رویہ رومانویت پسندوں کا تھا جو مغرب کے رومانوی رویوں سے خاصے متاثر تھے اور سرسید تحریک کی منطقیت، استدلالیت اور اصلاح پسندی کے خلاف ادب کی آزادی کی بات کرتے تھے۔ اس کے ہراول دستے میں اختر شیرانی تھے، جن کے نغمات ہر نئے لکھنے والے کی آرزو بنے ہوئے تھے۔ اس دور میں رومانوی رجحانات میں اختر شیرانی اور ان کا پرچہ ''رومان''، سر عبدالقادر اور ان کا پرچہ ''مخزن'' اور جوش اور ان کا پرچہ ''کلیم'' قابل ذکر تھے۔ مجید امجد نے اسی ماحول میں اپنے شعری سفر کا آغاز کیا۔ بقول مجید امجد:

> ''اس زمانے میں جوش کا پرچہ ''کلیم'' نکلتا تھا۔ اس میں میری ایک نظم چھپی تھی جو شبِ رفتہ کی پہلی نظم ہے۔ اس کے بعد ۱۹۴۰ء میں ایک نظم 'ساتھی' چھپی۔ اس زمانے میں مَیں جھنگ میں تھا، میرا دنیائے شاعری سے زیادہ ربط نہ تھا۔''(۵۱)

اس کے علاوہ مجید امجد کا ابتدائی کلام اختر شیرانی کے پرچے ''رومان'' لاہور میں شائع ہوتا تھا۔ اس حوالے سے ان کی ایک نظم ''کیفِ اولیں'' قابلِ ذکر ہے (۵۲) تاہم اُس عہد کی شعری روایت بنانے والوں کے ساتھ اُن کا رابطہ نہ ہونے کے برابر تھا۔ جھنگ میں اُن کے چند دیرینہ دوستوں مثلاً شیر افضل جعفری، شیر محمد شعری، تقی الدین انجم، جعفر طاہر وغیرہ کے علاوہ اخبار ''عروج'' کا دفتر تھا جہاں شعر و سخن کی محافل برپا ہوتی تھیں مگر یہ سبھی لکھنے والے بڑے ادبی مراکز سے عملی طور پر کٹے ہوئے تھے۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ مجید امجد بڑے ادبی مراکز سے دُور تھے تاہم اُس عہد کے مجموعی اثرات کی کچھ نہ کچھ جھلکیاں ان کے یہاں ضرور مل جاتی ہیں اور قطعی طور پر ان کو مختلف نہیں کہا جا سکتا۔ اس دور کا عمومی شعری مزاج مختلف سمتوں میں سفر کرتا ہے۔ پہلا تو خود اختر شیرانی کا اثر ہے جو اس دَور کے ہر نئے لکھنے والے کو متاثر کر رہے تھے۔ فیض، راشد، احمد ندیم قاسمی اور اس انداز کے دوسرے نوجوان شاعروں پر اختر شیرانی کے اثرات کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ مجید امجد کی ابتدائی نظموں میں بھی اختر شیرانی کے اثر کو دیکھ سکتے ہیں۔

نہ اب تک ارتعاشِ نغمہ تھا بربط کے تاروں میں
نہ اب تک گونجنے پائے تھے نغمے نغمہ زاروں میں
سمجھتا تھا نہ دل اب تک نشاط و رنج و کلفت کو
نہ چھیڑا تھا ابھی تک اُس نے اپنے سازِ الفت کو
ابھی تیروں کو ترکش ہی میں ڈالے دیوتا کیوپڈ
کھڑا خالی کماں کو تھا سنبھالے دیوتا کیوپڈ
جہاں پر حکمراں تھی ایک ہیبت خیز خاموشی
مصیبت ریز، خوف آمیز، ہول انگیز خاموشی

(''موجِ تبسم'' مشمولہ کلیاتِ مجید امجد مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، لاہور، ماورا پبلی کیشنز، اوّل جنوری ۱۹۸۹ء، ص ۴۱،۴۲)

دوسرا اہم حوالہ اقبال کا ہے جو اپنے خاص اُسلوب، لفظیات اور تراکیب کے حوالے سے لکھنے والوں کو متاثر کر رہے تھے۔ مجید امجد بھی اقبال اور ان کی فکر سے متاثر نظر آتے ہیں۔ کلیات میں اقبال پر لکھی گئی دو نظمیں (ص ۴۴ اور ص ۶۳) اقبال کو پسند کرنے کا ثبوت ہیں تاہم اقبال کے اُسلوب اور لفظیات کا بہت کم اثر مجید امجد نے قبول کیا اور خاص بات یہ کہ اس کا اثر بہت عارضی اور وقتی ثابت ہوا۔ مثلاً

سپہرِ زندگی کا ضوفشاں ناہید ہے حالی
نہیں، سرمطلعِ امید کا خورشید ہے حالی
پیامِ ولولہ انگیز اُس کا مٹ نہیں سکتا
جہانِ زندگی میں زندۂ جاوید ہے حالی
اگر اب بھی نہیں سمجھے تو لو میں برملا کہہ دوں
اجی! اک آنے والے دَور کی تمہید ہے حالی

چلے گا حشر تک بزمِ جہاں میں جام حالی کا
رہے گا ثبت لوحِ کن فکاں پر نام حالی کا

(''حالیؔ''، ص ۵۴)

اس دَور کی تیسری اہم آواز ترقی پسند شعرا کی ہے جس کی جھلک مجید امجد کے ابتدائی کلام میں ملتی ہے۔

جس جگہ روٹی کے ٹکڑے کو ترستے ہیں مدام
سیم و زر کے دیوتاؤں کے سیہ قسمت غلام
جس جگہ حبِ وطن کے جذبے سے ہو کر تپاں
سولی کی رسی کو ہنس کر چومتے ہیں نوجواں
جس جگہ انسان ہے وہ پیکرِ بے عقل و ہوش
نوچ کر کھاتے ہیں جس کی بوٹیاں مذہب فروش
جس جگہ اُٹھتی ہے یوں مزدور کے دل سے فغاں
فیکٹری کی چمنیوں سے جس طرح نکلے دھواں

جس جگہ دہقاں کو رنج محنت و کوشش ملے اور نوابوں کے کتوں کو حسیں پوشش ملے

تیرے شاعر کو یقیں آتا نہیں رب العلا!

جس پہ تو نازاں ہے اتنا، وہ یہی دنیا ہے کیا؟

(''یہی دنیا۔۔؟'' ص۵۹، ۶۰)

ایک اور اہم حوالہ جو اُن کی ابتدائی شاعری میں ترتیب پاتا ہے اور پھر آگے چل کر بلاواسطہ یا بالواسطہ ان کے شاعرانہ تخیل کا مضبوط حصہ بنتا ہے، ان کا مذہبی شعور ہے۔ ابتدائی کلام میں یہ مذہبی شعور عقیدت اور احترام کے دائرے تک محدود رہتا ہے تاہم آگے چل کر یہ رویہ مابعد الطبیعات اور اس سے متعلق اہم سوالات کی طرف نشان دہی کرتا ہے۔ آغاز کی نظمیں ''محبوب خدا ہے'' (ص۴۹) ''حسن'' (ص۵۵) ''اقبال'' (ص۶۳) ''خدا، ایک اچھوت ماں کا تصور'' (ص۹۷) ''حسینؑ'' (ص۱۳۵) اور ''نعتیہ مثنوی'' (ص۱۳۹) قابلِ ذکر ہیں۔ انھی اثرات کے حوالے سے انیس ناگی لکھتے ہیں کہ

''شب رفتہ کی کم و بیش تمام نظمیں مجید امجد کے اس اعلان سے انحراف ہیں یا اس تن آسانی کا نتیجہ ہیں جس کی بدولت اس کی نظمیں ۱۹۴۰ء کے لگ بھگ کے عام دھڑے کی اُردو شاعری میں شامل ہو جاتی ہیں، کبھی اختر شیرانی کی آواز سنائی دیتی ہے اور کہیں اقبال کی بازگشت بلند ہوتی ہے اور کہیں سابق ترقی پسند شعرا کی شاعری کا سپاٹ پن نمایاں ہوتا ہے۔'' (۵۳)

بہرحال اُس مجموعی شعری صورتِ حال کا اثر تو ہر نئے لکھنے والے پر کچھ نہ کچھ تو ضرور مرتب ہوتا ہے اور مجید امجد کے یہاں بھی یہی صورتِ حال ہے مگر ان میں سے کوئی سا رنگ زیادہ دیر تک ساتھ نہ دے سکا، دو تین نظموں کے زمانی وقفوں کے بعد پرانے حوالے نظر نہیں آتے۔ یہ زمانہ ان کے ذاتی اُسلوب کو کھوجنے اور تلاش کرنے کا ہے۔ اس دَور میں مجید امجد بھرپور انداز سے اپنا انداز بنانے کی سعی کرتے ہیں۔ اُن کے بارے میں انیس ناگی کی رائے کہ ''ان کی شاعری ۱۹۴۰ء کے عام دھڑے کی شاعری ہے'' میرا خیال ہے درست نہیں کیونکہ اسی دَور میں ایسی نظمیں بھی مل جاتی ہیں جن میں ان کی ذاتی واردات یا لوکیل کا واضح منظرنامہ دکھائی دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ان کی نظمیں ''آہ یہ خوش گوار نظارے'' (ص۴۶) ''گاؤں'' (ص۵۱) ''جھنگ'' (ص۵۸)

''سر بام'' (ص ٦٩) ''ریل کا سفر'' (ص ٧٧) ''بیسا کھ'' (ص ٨٥) وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں جیتا جاگتا اور گاتا ہوا جھنگ رنگ نظر آتا ہے۔ لہٰذا ادبی مراکز سے دوری ان پر کوئی خاص اثر مرتب نہ کر سکی بلکہ اس صورتِ حال کا ایک فائدہ تو یہ ہوا کہ شاعری میں ان کا اپنا مزاج ترتیب پانا شروع ہو گیا۔ ان کے ابتدائی کلام کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ مجید امجد کی رومانویت کے عناصر اختر شیرانی سے متاثر ہونے کے باوجود ان سے بہت حد تک مختلف ہیں اس طرح ترقی پسند تحریک نے انقلاب کے جس پرچم کو اُٹھایا تھا اس کے پس منظر میں بھی تبدیلی کی خواہش، آزادی، مساوات اور مثالی معاشرے کے قیام ایسے رومانوی خیالات کارفرما تھے۔ مجید امجد کے یہاں آزادی اور تبدیلی کی خواہش کے باوجود اُسلوب، بیان اور زبان کا انداز ترقی پسندوں سے خاصا مختلف ہے دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ ان کے یہاں جس رومانویت کا سراغ ملتا ہے وہ ان کے اندر سے یا پھر ان کے لوکیل سے جنم لیتی ہے۔ گلیاں، بازار، منڈیاں، چوبارے، کھڑکیاں، چناب رنگ، جھنگ کا سریلا پن، کھیت، کھلیان، کنواں وغیرہ ایسے بہت سے حوالے ہیں جہاں ان کے رومانوی مزاج کو تلاش کیا جا سکتا ہے۔

ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ انھوں نے رومانوی تحریک کی تصوریت پسندی سے اپنا دامن چھڑایا ہے اور اپنی ذات اور گردوپیش کے مظاہر سے کام لیتے ہوئے اس تصوریت پسندی کو واقعیت پسندی میں بدل دیا ہے۔ اس تبدیلی کا ایک اثر تو یہ ہوا کہ ان کے یہاں مجہول رومانویت اور محبوباؤں کو نام لے لے کر پکارنے اور انھیں رجسٹر میں ترتیب وار اتارنے کے رویے سے گریز ملتا ہے بلکہ ان کے یہاں یہ رویہ معاشرے کے عمومی مزاج سے ہم آہنگ نظر آتا ہے۔ بقول مظفر علی سیّد:

> ''۱۹۳۴ء سے ۱۹۴۲ء تک کے کلام کی اس طرح دوہری حیثیت بنتی ہے، ایک تو آہستہ آہستہ ان پر جدیدیت کی روح سرایت کر رہی ہے جو آنے والی پختہ کار صناعیوں کی پیش گوئی کرتی ہے۔ اس وجہ سے یہ محسوس ہونا بھی مشکل نہیں کہ مجید امجد کے یہاں جدیدیت اپنی دھرتی سے پھوٹ رہی ہے۔۔۔۔ اس داخلی مجبوری کی تلاش ہمیں ان نظموں کی دوسری اور ہمارے لیے اہم حیثیت کی طرف لے جاتی ہے۔ ان نظموں پر یونہی ایک سرسری نظر ڈال کر ہی معلوم ہو جاتا ہے کہ ان کا نوجوان لکھنے والا نوجوان رہنے پر ناخوش نہیں ہے۔ غالباً وہ

پختگی اس کے مدنظر نہیں ہے جس سے طبیعت کی سادگی اور معصومیت دب جائے۔" (۵۴)

گویا مجید امجد کے یہاں رومانویت کے وہ ضابطے نہیں ملتے کہ جو اُس دَور کی شاعری کے عمومی مزاج کا حصہ تھے۔ اس طرف واضح اشارہ کرتے ہوئے خود مجید امجد کہتے ہیں کہ

"اس زمانے میں رومان سے مراد اختر شیرانی تھے اور قطعات اور سانیٹ وغیرہ بھی لکھے جا رہے تھے، اُس زمانے میں اِسی رنگ کا غلبہ تھا لیکن آپ میری ابتدائی نظموں میں اس رنگ سے تفاوت دیکھیں گے۔ میری نظموں میں pattern مختلف ہے۔" (۵۵)

یعنی ایک حد تک متاثر ہونے کے باوجود مجید امجد خود کو مروّجہ رجحانات سے الگ کرتے ہیں۔

مجید امجد کی شاعری کا ایک اہم موضوع عشق اور معاملاتِ عشق ہیں۔ یہ موضوع ان کی شاعری میں کہیں تو براہِ راست اور کہیں بین السطور اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ دورِ اوّل کی نظموں میں عشق کی جس واردات کا عکس ملتا ہے وہ خالصتاً ارضی ہے اور ان کے ذاتی تجربات پر مشتمل ہے۔ نظم "نووارد" (ص ۵۷) میں وہ خود کو ایک ایسا اجنبی قرار دیتے ہیں جو دیارِ عشق میں آنکلا ہے اور اس دیار کے آداب سے ناواقف ہے، "جوانی کی کہانی" (ص ۶۱) کسی کی یاد میں آنسو بہانے اور گزری حسین یادوں کے تسلسل کی کہانی سناتی ہے۔ اس سے پہلے وہ نظم "جھنگ" (ص ۵۷) میں جھنگ کو تنگ و تیرہ و بے رنگ و بو، خفتہ نصیب اور پاپ کی بھٹی قرار دے چکے تھے۔ یعنی یہ نظمیں، ہجر و فراق کی کیفیت کا اعلان کرتی ہیں۔ نظم "سربام" (ص ۶۹) ایک مرتبہ پھر عشق کے خوابیدہ جذبے کو تازہ کرتی ہے۔ اس کے بعد آنے والی نظموں میں "التماس" (ص ۷۰) "کون" (ص ۷۲) "صبح جدائی" (ص ۸۶) "گلی کا چراغ" (ص ۹۹) اور "سوکھا تنہا پتا" (ص ۱۱۸) وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں عشق کے تجربات، وصل و فراق کی کیفیات اور یادوں کے دھندلکے بھی نظر آ جاتے ہیں۔ ان نظموں کے متعلق اگرچہ ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے تو یہی ہے کہ

"ان ابتدائی بیس سالوں میں اس "بے نام ہستی" کی چاپ مجید امجد کو برابر سنائی دیتی رہی ہے مگر اس نے اسے کبھی دیکھا نہیں ہے۔ وہ ہمیشہ نقاب کے پیچھے ہی رہی ہے اور اب وہ سوچتا ہے کہ خدا جانے وہ ہے بھی یا نہیں۔" (۵۶)

اسی رائے سے ڈاکٹر فخرالحق نوری نے بھی اتفاق کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ

''۔۔۔ان نظموں میں وہ کسی اَن دیکھے یا سرسری طور پر دیکھے محبوب کا ہم سفر بن کر اپنی جبلتوں کی تسکین کا سامان تو فراہم کرنا چاہتے ہیں مگر یہ تعین نہیں ہو پاتا کہ وہ محبوب کون اور کیسا ہے۔'' (۵۷)

اوپر بیان کردہ آرا سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ مجید امجد کی ابتدائی شاعری میں عشق کا جو تصور ملتا ہے وہ محض خیال محبوب تک محدود ہے اور وہ اپنے شعری تخیل میں ہی کسی کی موجودگی کا احساس کر پاتے ہیں۔ حالاں کہ حقیقت اِس کے برعکس ہے۔ ابتدائی دَور کے حوالے سے بہت سی ایسی شہادتیں مل جاتی ہیں جہاں مجید امجد کا تصورِ عشق خیال نہیں رہتا بلکہ ایک زندہ گوشت پوست کے حامل محبوب سے ہوتا ہے۔ اس ضمن میں شیر افضل جعفری، شیر محمد شعری اور حسن رضا گردیزی کے بیانات قابل غور ہیں (۵۸) جہاں وہ مختلف طوائفوں اور خواتین کے ساتھ جیتے جاگتے عشق کا نقشہ کھینچتے ہیں (اس کا تفصیلی ذکر باب اوّل میں دیکھا جاسکتا ہے)۔ اسی طرح مجید امجد کے حوالے سے ایک اور اعتراض بھی کیا جاتا ہے کہ

''ان کی شاعری میں اگر ایک طرف کوئی روحانی سرمستی نہیں تو دوسری طرف جنسی رومانیت بھی نہیں ہے۔ اگر انھیں اُردو کا واحد sexless poet کہا جائے تو شاید غلط نہ ہوگا۔'' (۵۹)

یہ اعتراض بھی مجید امجد کے یہاں عشق کے تصور کی تفہیم نہ کر سکنے کے سبب وارد کیا گیا ہے جب کہ حقیقت یہ ہے کہ مجید امجد کی شاعری میں ارضی عشق اور لمس کا حوالہ بہت نمایاں ہے۔ وہ کہیں بھی محض شعری تخیل تک محدود نہیں رہتے بلکہ ان کے یہاں یہ تصورات تجربے اور ذاتی واردات کی سمت اشارہ کرتے ہیں۔ چند مثالیں دیکھیں:

نازنیں ! اجنبیِ شہرِ محبت ہوں میں | میں ترے دیس کے اطوار سے ناواقف ہوں
چل پڑا ہوں ترے دامن کو پکڑ کر لیکن | اس کٹھن جادۂ پُر خار سے ناواقف ہوں
دل میں یہ جذبہ بیدار ہے کیا، تو ہی بتا | میں تو اس جذبۂ بیدار سے ناواقف ہوں

(''نووارد''، ص ۵۷)

تجھ کو یہ ڈر ہے کہ ناموس گہ عالم میں — عشق کے ہاتھوں نہ ہو جائے تو بدنام کہیں
آج تک مجھ سے جو شرما کے بھی تُو کہہ نہ سکی — وہ ترا راز زمانے میں نہ ہو عام کہیں
کسی شب ایسا نہ ہو نالۂ بے تاب کے ساتھ — تیرے ہونٹوں سے نکل جائے مرا نام کہیں
اس کی پاداش میں ساقیِ فلک چھین نہ لے — مرے ہونٹوں سے ترے ہونٹوں کا یہ جام کہیں

(''شرط''، ص۶۲)

مری آرزوؤں کی معبود، تجھ سے — فقط اتنا چاہیں، فقط اتنا چاہیں
کہ لٹکا کے اک بار گردن میں میری — چنبیلی کی شاخوں سی لچکیلی باہیں
ذرا زلفِ خوش تاب سے کھیلنے دے — جوانی کے اک خواب سے کھیلنے دے

(''التماس''، ص۷۰)

تری جلن ہے مرے سوزِ دل کے کتنی قریب — خدا رکھے تجھے روشن چراغِ کوئے حبیب
ہوا کے نرم جھکولوں میں سرسراہٹ سی — گلی کے کونے پہ باتیں سی، کھلکھلاہٹ سی
کہ اتنے میں نظر آیا طویل سایا کوئی — پھر اک صدا کہ ''وہ دیکھو ادھر سے آیا کوئی''
تو جانتا ہے کسی کی گلی کے پاک چراغ — چراغِ طور سے بھی بڑھ کے تابناک چراغ
کہ تُو نہ ہو تو وہ آوارۂ دیارِ حبیب — پہنچ سکے نہ کبھی ''ان'' کے آستاں کے قریب

(''گلی کا چراغ''، ص۹۹،۱۰۰)

جس نے میرا دامن تھاما — آیا جو مجھ میں بس جانے
میرے طوفانوں میں بہنے — مری موجوں میں لہرانے
میرے سوزِ دل کی لَو سے — اپنے من کی جوت جگانے
زیست کی پہنائی میں پھیلے — موت کی گیرائی کو نہ جانے
اس کا بربط میرے نغمے — اس کے گیسو میرے شانے

(''ساتھی''، ص۱۲۵)

اس کے علاوہ ان کی نظموں ''نرگس'' (ص۲۷۵) ''برہنہ'' (ص۳۰۱) ''دوام''

(ص ۳۶۶) ''ایکٹریس کا کنٹریکٹ'' (ص ۴۰۵) اور ''ایک فلم دیکھ کر'' (ص ۴۲۱) ایسی نظمیں ہیں جو مجید امجد کی نفسی اور جنسی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو سامنے لاتی ہیں۔ تاہم ان کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ان ذاتی تجربات کو اس انداز سے بیان کیا ہے کہ یہ نظمیں مجید امجد کی آپ بیتی بن گئی ہیں۔ (۶۰)

اسی طرح شالاط کے حوالے سے ہونے والا محبت کا تجربہ بھی ان کی شاعری میں براہ راست اپنا اظہار پاتا ہے۔ واقعاتی شواہد سے پتہ چلتا ہے کہ جرمنی کی خاتون سیاح شالاط سیاحت کے دوران چند روز کے لیے ساہیوال میں آ کر ٹھہری تھی جہاں اس کی ملاقات مجید امجد سے ہو جاتی ہے۔ وہ کچھ دن ساہیوال میں گزارتی ہے اور ہڑپہ کے کھنڈرات کی سیر کرتی ہے اور پھر بذریعہ ریل گاڑی وہ کوئٹہ کے لیے روانہ ہو جاتی ہے۔ جرمنی واپس پہنچنے پر اس کی خط و کتابت مجید امجد کے ساتھ رہتی ہے اور شالاط اپنی تصاویر بھی مجید امجد کو ارسال کرتی ہے۔ اس واقعہ کا مجید امجد نے بڑا گہرا اثر قبول کیا تھا۔ وہ شالاط کے ساتھ ذہنی طور پر خود کو منسوب کر لیتے ہیں۔ شالاط کے ساتھ گزرا ہوا وقت، کوئٹے تک اسے ریل گاڑی پر چھوڑ کر آنا، شالاط کی روانگی، خط کا انتظار اور پھر ''برف'' کی علامت کے ذریعہ اپنی داخلی کیفیات کی عکاسی ایسے حوالے ہیں جو ان کے عشق کے تصور کو اور رومانوی واقعیت کے اظہار کو پیش کرتے ہیں۔ ''کوئٹے تک'' (ص ۳۱۵) غزل ''قاصدِ مست گام موجِ صبا'' (ص ۳۱۶) ''میونخ'' (ص ۳۱۷) غزل ''کیا کہیے کیا حجابِ حیا کا فسانہ تھا'' (ص ۳۲۱) ''افسانے'' (ص ۳۲۵) ''ایک فوٹو'' (ص ۳۳۶) ''کیلنڈر کی تصویر'' (ص ۳۴۰) ایسی نظمیں ہیں جو شالاط کے حوالے سے مجید امجد کے تصورِ عشق کو سمجھنے میں مددگار ثابت ہو سکتی ہیں۔ یہ نظمیں کسی ماورائی تصور یا کردار کو پیش نہیں کرتیں بلکہ جیتے جاگتے کرداروں کی کہانی سناتی ہیں۔ ان کرداروں میں یقیناً ایک کردار خود مجید امجد کا بھی ہے (شالاط کے حوالے سے تفصیلی مطالعہ کے لیے دیکھیے باب اوّل)۔

عشق کے ساتھ ساتھ حُسن کا موضوع بھی مجید امجد کی نظموں میں ملتا ہے۔ حسن و عشق اگرچہ ایک ہم رشتگی اور جدلیاتی تعلق میں بندھے ہوئے ہیں تاہم حسن کے حوالے سے مجید امجد کے یہاں زیادہ پُر اثر نظمیں نظر آتی ہیں۔ مجید امجد کے یہاں حُسن کا تصور دو انداز سے جلوہ گر ہوتا ہے۔ پہلا انسانی حسن کا تصور ہے اور خصوصاً نسوانی پہلو کے حوالے سے، کہ مجید امجد نے ان جلوؤں کو اپنے خاص اُسلوب میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے جب کہ دوسری طرف وہ فطرت کے مظاہر

میں حسن کے بے پایاں تصور کا خیال کرتے ہیں۔

مجید امجد کے یہاں تصورِ حُسن کا باریک بینی سے مطالعہ کرنا ضروری ہے کیونکہ یہی تصور آگے چل کر ''حسنِ ازل'' اور ''حسنِ کائنات'' کی شکل اختیار کرتا ہے۔ان کے یہاں نامعلوم کو معلوم کے دائرے میں لانے کی سعی ہے اور اس تناظر میں بھی وہ اپنی اس کوشش سے پیچھے نہیں ہٹتے۔مجید امجد حسن کو ظہورِ کون و مکاں کا سبب اور نظام سلسلہ روز و شب کا محور تصور کرتے ہیں۔وہ حسن کو ایک ایسی ازلی اور ابدی سچائی سمجھتے ہیں جس میں خود شناسی،فطرت شناسی اور خدا شناسی ایسے رویے واضح طور پر مل جاتے ہیں۔ان کا تصورِ حسن اپنی خالص حالت میں زندگی کی تخلیق کا سبب ہے اور اس نظام کو جاری رکھنے کے لیے یہی حسن اور توازن ہی بنیادی کردار ادا کرتے ہیں۔اپنی نظم میں وہ یوں کہتے ہیں کہ

یہ کائنات مرا اک تبسمِ رنگیں   بہارِ خلد مری اک نگاہِ فردوسیں
ہے نور ریز فضائے جہاں مرے دم سے   ہیں جلوہ خیز زمین و زماں مرے دم سے
گھٹا؟ نہیں یہ مرے گیسوؤں کا پَرتو ہے   ہوا؟ نہیں مرے جذبات کی تگ و دَو ہے
جمالِ گل؟ نہیں بے وجہ ہنس پڑا ہوں میں   نسیمِ صبح؟ نہیں سانس لے رہا ہوں میں
یہ عشق تو ہے اک احساسِ بےخودانہ مرا   یہ زندگی تو ہے اک جذبِ والہانہ مرا

ظہورِ کون و مکاں کا سبب فقط میں ہوں
نظامِ سلسلۂ روز و شب! فقط میں ہوں۔

(''حسن''، ص۵۵)

اس نظم میں مجید امجد نے حسن کے جس تصور کو پیش کیا ہے اس کی جڑیں فلسفیانہ اور مذہبی حوالوں میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ نسیم اختر گل کے خیال میں ''یہ تصورِ حسن قرآن کے تصورِ حسن سے ملتا ہے،قرآن پاک میں خدا کو آسمانوں اور زمینوں کا نور کہا گیا ہے جس کی فطرت ظاہر ہونا ہے۔ چنانچہ اس نور نے جو مخفی خزانہ تھا اپنی پہچان کرانی چاہی تو موجودات کو پیدا کردیا۔۔۔''(۶۱)

دوسرے لفظوں میں کہا جاسکتا ہے کہ مجید امجد کے یہاں حُسن کے تصور کی ایک لہران

کے باطنی تجربات اور فرد اور خدا کے رشتے کی تفہیم میں مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ ''خدا، ایک اچھوت ماں کا خواب'' (ص ۹۷) ''کنواں'' (ص ۱۱۵) ''پھر کیا ہو'' (ص ۱۳۸) ''امروز'' (ص ۱۸۵) ''جبر واختیار'' (ص ۱۹۲) ''نہ کوئی سلطنت غم، نہ اقلیم طرب'' (ص ۲۵۳) ایسی نظمیں ہیں جس میں بالواسطہ خدا کے حوالے سے حُسن کی تعمیر کی گئی ہے تاہم آخری دور کی نظمیں اس حوالے سے زیادہ اہمیت کی حامل ہیں کہ جہاں مجید امجد ایک صوفیانہ واردات سے گزرتے ہیں۔ یہ واردات ترکِ دنیا کرنے والے صوفی کی نہیں بلکہ اسی دنیا کے ہنگاموں سے وہ اپنے لیے موضوع تخلیق کرتا ہے۔ خدا کا تصور ان نظموں میں گہری آگہی اور گیان دھیان کے حوالے سے آیا ہے۔

تو ہی جس کی خاطر اپنے نام میں اپنی کشش رکھ دے
تیرے امر، تیری منشائیں جس کے بھی حصے میں آ جائیں
نہیں تو باقی کیا ہے، مٹی میں مل جانے والی عمریں، مجھ جیسی
میں، جس کے دل کی موت میں اک یہ ڈھارس جیتی ہے
شاید، یوں ہو، سب کچھ تیرے کرم کی رمزیں ہوں
میرا ایسے ایسے گمانوں میں گم رہنا بھی، شاید تیرے کرم کی رمزیں ہوں
ایسے ایسے گمان
شاید تُو
خود ہی اپنے آپ کو میرے دل سے بھلوا دیتا ہے
اور پھر خود ہی میری بھول پہ مجھ سے خفا ہو جاتا ہے

(''دنوں کے اِس آشوب''، ص ۵۴۸)

حُسن کے حوالے سے مجید امجد کے یہاں دوسری لہر فطرت سے بے پناہ محبت کی ہے۔ حسن کا یہ خارجی حوالہ انھیں تارکِ دنیا ہونے سے بچائے رکھتا ہے۔ ان کا ذہن خواب اور حقیقت کے درمیان تصادم کی آماجگاہ بنا رہا تاہم خواب پرستی کا رویہ کسی صوفیانہ مسلک سے باقاعدہ طور پر وابستہ صوفی کا روحانی تجربہ نہیں (۶۲) یعنی مجید امجد کے یہاں فطرت کا خارجی حُسن اپنی تمام تر خوبصورتیوں کے ساتھ اُن کی شاعری میں جلوہ گر ہونے کے لیے بے چین ہے، یہی فطرت ہے جسے مجید امجد ایک زندہ اور سانس لیتا ہوا وجود بھی قرار دیتے ہیں۔ ابتدائی دَور کی نظموں کا جائزہ لیا

جائے تو وہ اپنے اردگرد کے مناظر فطرت سے ہم کلام ہوتے نظر آتے ہیں، چند مثالیں دیکھیں:

سانولی کیا ہے اک پہاڑی ہے — خوب صورت ، بلند اور شاداب
اس کی چیں بر جبیں چٹانوں پر — رقص کرتے ہیں سایہ ہائے سحاب
شام کے وقت کوہ کا منظر — جیسے بھولا ہوا طلسمی خواب
جھومتے ، ناچتے ہوئے چشمے — پھوٹتا پھیلتا ہوا سیماب

آہ یہ خوش گوار نظارے
خلد کے شاہکار نظارے

(''آہ یہ خوش گوار نظارے''،ص ۴۶)

اے دوست ہو نوید کہ پت جھڑ کی رُت گئی — چٹکی ہے میرے باغ میں پہلی نئی کلی
پھر جاگ اُٹھی ہیں راگنیاں آبشار کی — پھر جھومتی ہیں تازگیاں سبزہ زار کی

پھر بس رہا ہے اک نیا عالم خمار کا
پھر آ رہا ہے لوٹ کے موسم بہار کا

(''صبحِ نو''،ص ۷۶)

پیڑوں کے شانچوں پہ چہکتے ہوئے طیور — تا کا جنھیں کبھی نہ شکاری کی گھات نے
تم کتنے خوش نصیب ہو آزاد جنگلو! — اب تک تمھیں چھوا نہیں انساں کے ہات نے

(''گاڑی میں''،ص ۱۴۴)

فطرت سے محبت کا ایک حوالہ یہ بھی ہے کہ وہ فطرت کو جیتا جاگتا کردار سمجھتے ہیں اور ہزاروں گردن فرازانِ جہاں سے بہتر پیڑ کا وہ ہاتھ ہے جو گرتے ہوؤں کی دستگیری کرتا ہے۔ ''ایک کوہستانی سفر کے دوران'' (ص ۱۸۸) ''کانٹے کلیاں'' (ص ۲۱۷) ''دھوپ چھاؤں'' (ص ۲۲۲) اور ''ہری بھری فصلو'' (ص ۲۵۱) ایسی نظمیں ہیں جن میں نہ صرف فطرت کے ساتھ ان کے والہانہ لگاؤ کا پتہ چلتا ہے بلکہ زندگی کو سمجھنے، اس کے دروں خانہ حقائق کی تلاش کرنے اور زندگی کی دھوپ چھاؤں کا ادراک کرنے میں بھی یہ نظمیں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ بقول ڈاکٹر سہیل احمد خان:

''مجید امجد کی نظموں میں واقعاتی سطح محض دستاویزیت تک محدود نہیں، شاعر کی سوچ اس میں گمبھیرتا پیدا کر دیتی ہے، یہی کیفیت فطرت کے مناظر کی بھی ہے۔ فطرت سے مجید امجد کی وابستگی رومانی سطح (تم کتنے خوش نصیب ہو آزاد جنگلو / تم کو ابھی چھوا نہیں انساں کے ہات نے) سے چلتی ہوئی ''توسیع شہر'' جیسی باکمال نظم میں درختوں کے نیلام اور درختوں کے قتل سے گم ہونے والی زندگی کی شادابیوں کا عظیم نوحہ بن جاتی ہے۔'' (۶۳)

نظم ''توسیع شہر'' (ص ۳۴۶) فطرت کے ساتھ مجید امجد کی بے پناہ محبت کا اظہار یہ ہے، یہاں فطرت جامد یا ٹھہری ہوئی کیفیت نہیں بلکہ ہر لمحہ حرکت پذیر مظہر ہے جو ایک زندہ کردار کے ساتھ رونما ہوتی ہے۔ یہاں درختوں کا کٹنا ایک طرف تو ''گھنے، سہانے، چھاؤں چھڑکتے چھتناروں'' کا نوحہ ہے تو دوسری طرف تیزی سے بڑھتے اُس نظام کی طرف اشارہ ہے جو ہر قسم کی جمالیاتی اقدار سے عاری ہے۔ ڈاکٹر فخر الحق نوری کا یہ کہنا درست ہے کہ مجید امجد کی نظم ''توسیعِ شہر'' بھی متمدن زندگی کے پیدا کردہ مذکورہ منفی رویے پر اظہارِ تاسف اور اس کے خلاف احتجاج سے عبارت ایک منفرد نظم ہے۔ اس میں بے رحم مادہ پرستوں کے ہاتھوں کٹنے والے درختوں کا نوحہ بھی ہے، ایسا کرنے والوں پر طنز بھی ہے اور اولادِ آدم کو جھنجھوڑنے کی کاوش بھی۔ (۶۴)

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
جھومتے کھیتوں کی سرحد پر، بانکے پہرے دار
گھنے، سہانے، چھاؤں چھڑکتے، بور لدے چھتنار
بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار

اور آخر میں کہتے ہیں:

آج کھڑا میں سوچتا ہوں اس گاتی نہر کے دوار
اس مقتل میں صرف اک میری سوچ، لہکتی ڈال
مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک، اے آدم کی آل

(''توسیعِ شہر''، ص ۳۴۶)

حسن اور اس کے مظاہر، عشق اور اس کے معاملات ایسے موضوعات ہیں جو مجید امجد

کے رومانوی طرزِ احساس کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ رومانوی طرزِ احساس ایک تخلیقی رَو بن کر ان کے کلام میں جاری وساری رہتا ہے۔ ابتدائی دَور کی شاعری کے بعد بھی ان کے یہاں اس تخلیقی رَو کے اثرات نظر آجائیں گے۔ وہ سماجی اور معاشرتی حقیقتوں کی نمائندگی کرتے ہوں یا پھر کائناتی سوالات اُٹھانے کی سعی کر رہے ہوں، یہ طرزِ احساس ایک زیریں لہر کی طرح ان کے کلام کا حصہ رہا ہے۔

مجید امجد کی شاعری کا ایک اہم موضوع اُن کا سماجی اور عمرانی شعور ہے۔ اس شعور کے زیرِ اثر وہ تاریخ، تہذیب، سیاست، اقدار اور دیگر سماجی پہلوؤں کے بارے میں اپنا نقطۂ نظر رکھتے ہیں۔ سماجی اور عمرانی شعور کا یہ دائرہ خاصا وسیع ہے۔ اگرچہ انھوں نے عملی طور پر کسی تحریک یا رجحان سے خود کو وابستہ نہیں کیا اور نہ کسی پارٹی لائن کی پیروی کی تاہم وہ اپنے عصری موضوعات سے پوری طرح آگاہ تھے اور ان تبدیلیوں کا شعور رکھتے تھے جو ہر آنے والے دن میں ان کے ماحول کو متاثر کر رہی تھیں۔ یہ اتفاق ہے کہ ن۔م۔راشد، فیض، میرا جی اور اختر الایمان وغیرہ ایک ہی عہد سے تعلق رکھتے تھے اور ان عصری تبدیلیوں کو ایک ساتھ دیکھ رہے تھے تاہم شاعری میں ان شعرا کا اظہارِ بیان الگ الگ سمتوں میں سفر کرتا ہے اور ہم عصر ہونے کے باوجود زندگی کو دیکھنے کا انداز سب کا الگ الگ ہے۔ مجید امجد بھی اس عہد میں رہتے ہوئے اِسے اپنے طور پر قبول کرتے ہیں۔ وہ کبھی ترقی پسند تحریک سے باقاعدہ وابستہ نہیں رہے اور نہ ہی حلقہ اربابِ ذوق کے فکری رجحان کے پیروکار تھے بلکہ وہ زندگی اور اس کی کارکردگی کو اس طرح دیکھتے ہیں جس طرح کہ زندگی ان کے ذاتی تجربے کا حصہ بنتی ہے۔

مجید امجد کا عہد ایک طرف تو عالمی سطح پر اور دوسری طرف ملکی سطح پر ہنگامہ خیز دَور تھا، پہلی جنگِ عظیم کے اثرات، انقلاب روس، دوسری جنگ عظیم، برصغیر کی سیاسی اور اقتصادی صورتِ حال، ادب میں ترقی پسند تحریک اور اس کا ردِعمل وغیرہ ایسے واقعات ہیں جن سے ہر حساس شخص متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ ایک شاعر خواہ وہ کتنا ہی گوشہ نشین کیوں نہ ہو ان تبدیلیوں اور ان کے اثرات سے اپنا دامن نہیں بچا سکتا، کچھ یہی کیفیت مجید امجد کے یہاں نظر آتی ہے کہ وہ بھی عصری تبدیلیوں سے اپنا دامن نہیں بچا سکے۔ مجید امجد کو جن حالات کا سامنا تھا وہ ذاتی اور عصری دونوں اعتبار سے خاصے مخدوش تھے۔ بلراج کومل اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ

''مجید امجد جس معاشرے میں پیدا ہوئے، پلے بڑھے، جوان ہوئے اور حدودِ

حیات و مرگ کے پار چلے گئے، غلاظتوں اور ناہمواریوں کا معاشرہ تھا۔ اس میں اندرونی اور خارجی جبر واستبداد بھی تھا اور استحصال بھی۔ اس لیے مجید امجد کے کلام کی ایک واضح سطح ایک ایسے حساس انسان کے ردعمل کی سطح ہے جو زندگی کے مظاہر کی ارضی تفصیلات، روز وشب بغور دیکھتا ہے۔" (۶۵)

قیام پاکستان کے بعد سیاسی اور سماجی منظرنامے پر جو نقشہ ابھرتا ہے اور جس طرح طبقاتی معاشرہ اپنے تضادات کے ساتھ ابھر کر سامنے آتا ہے، مجید امجد اس کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ ان کے یہاں واقعیت کا شعور گہرا ہے اس لیے وہ جاگیردارانہ سماج، مارشل لاء اور سیاسی اکھاڑ پچھاڑ کے حوالے سے اپنا واضح اظہار کرتے ہیں۔ اس طرح ملکی حالات خصوصاً ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کی جنگوں اور سقوطِ ڈھاکہ پر نہایت الم انگیز نظمیں تحریر کرتے ہیں۔ یہ سبھی موضوعات ان کی سماجی اور عمرانی بصیرت پر دال ہیں۔ اگرچہ سیاست، سماج، تہذیب اور صورتِ واقعہ کے حوالے سے یہ موضوعات ایک ہی سمت رواں ہیں تاہم ان موضوعات کو انفرادی حیثیت میں دیکھنا بھی ضروری ہے تاکہ ان کے کلام کی سماجی اور معاشرتی سطح پر ادراکِ حقیقت، کربِ احساس اور جذبہ بغاوت ایسی لہروں کا پتہ چلایا جا سکے جو کہیں کھلے الفاظ میں اور کہیں اشاروں کی شکل میں اپنا اظہار پاتی ہیں۔ (۶۶)

سماجی اور عمرانی شعور کے حوالے سے مجید امجد کے کلام کی ایک سطح سامراج دشمنی کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ یہ وہ دَور تھا کہ جب برصغیر پاک و ہند پر انگریز سامراج کا قبضہ تھا اور دنیا پہلی جنگ عظیم کی ہولناکیوں کے اثرات کو محسوس کر رہی تھی۔ برصغیر میں پہلی جنگِ عظیم کے بعد انگریز سامراج کے خلاف ایک زبردست ولولہ پایا جاتا تھا اور جدوجہد کئی انداز سے جاری تھی۔ سیاسی میدان میں انگریز دشمن قوتیں برسرِ پیکار تھیں، اس طرح سامراج کے خلاف مسلح جدوجہد بھی جاری تھی، اس صورتِ حال میں کہ عالمی حالات دگرگوں تھے اور بے روزگاری، افلاس، بھوک اور اقدار کی پامالی اُس عہد کا واضح نشان بن چکی تھی، دوسری جنگ عظیم کا آغاز ہو جاتا ہے۔ اس جنگ کا برصغیر کی صورتِ حال پر براہِ راست اثر پڑا۔ اِسی دور میں مجید امجد اپنے ذاتی تجربے کو عصری تجربے میں ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس کا پہلا اظہار ان کی نظم "شاعر" میں ہوتا ہے:

یہ دنیا یہ بے ربط سی ایک زنجیر
یہ دنیا یہ اک نامکمل سی تصویر

یہ دنیا نہیں میرے خوابوں کی تعبیر
یہ محلوں ، یہ تختوں ، یہ تاجوں کی دنیا
گناہوں میں لتھڑے رواجوں کی دنیا
محبت کے دشمن سماجوں کی دنیا

اسی حوالے سے ان کی قابلِ ذکر نظم ''قیصریت'' ہے جو دوسری جنگ عظیم کے آغاز پر ردِعمل کے طور پر لکھی گئی تھی۔ اسی نظم کی اشاعت کے سبب انھیں اخبار ''عروج'' کی ادارت سے الگ ہونا پڑا کیونکہ یہ نظم انگریز سامراج کے خلاف لکھی گئی تھی (۶۷)۔ یہ نظم تین حصوں پر مشتمل ہے جس کے پہلے حصے میں ایک سپاہی کو میدانِ جنگ کی طرف جاتے ہوئے دکھایا گیا ہے کہ وہ اپنے بیوی بچوں کو کس طرح الوداع کہتا ہے۔ دوسرے حصے میں اُس سپاہی کی موت اور سپاہی کی بیوہ کا دوسری شادی کرنے کا ذکر ہے جب کہ تیسرے حصے میں دکھایا گیا ہے کہ اُس مقتول سپاہی کا بیٹا کس طرح دَر دَر کی ٹھوکریں کھاتا پھرتا ہے اور بالآخر وہ بادشاہ کے گھوڑوں تلے روندا جاتا ہے۔ آخری بند ملاحظہ کیجیے:

اس سپاہی کا وہ اکلوتا یتیم آنکھ گریاں ، روح لرزاں ، دل دونیم
بادشاہ کے محل کی چوکھٹ کے پاس لے کے آیا بھیک کے ٹکڑے کی آس
اس کے ننگے تن پہ کوڑے مار کر پہرے داروں نے کہا دھتکار کر
کیا ترے مرنے کی باری آ گئی دیکھ وہ شہ کی سواری آ گئی
وہ مڑا ، چکرایا اور اوندھا گرا گھوڑوں کی ٹاپوں تلے روندا گیا
دی رعایا نے صدا ہر سمت سے بادشاہِ مہرباں ، زندہ رہے
(''قیصریت''، ص۸۹)

اسی پس منظر کی حامل دوسری نظموں میں ''راجا پرجا'' (ص۱۲۷) اور ''کلبہ و ایواں'' (ص۱۵۲) خاص اہمیت کی حامل ہیں۔ ان نظموں میں بھی انھی طبقاتی تضادات کو دکھایا گیا ہے جو تضادات ایک غلام معاشرے میں پائے جا سکتے ہیں۔ اسی انداز کی نظموں کے حوالے سے ڈاکٹر سعادت سعید لکھتے ہیں کہ

''تیسری دنیا کا سماج، تیسری دنیا کا فرد، تیسری دنیا کا کرب مجید امجد کی شاعری کے بنیادی جوہر کا سرچشمہ ہے۔ تیسری دنیا کا بطن، طبقاتی رکاوٹوں، فسطائی سنگینوں اور انسان کش جبریہ اداروں کی بدولت متعفن زخموں سے چور چور ہے۔ مجید امجد نے ان زخموں کو اپنے شعور کا حصہ قرار دے کر اپنی ذات کو جبر، مصیبت، غلامی اور فسطائیت کا ذمہ دار جانا۔'' (۶۸)

پرجا کا آج نہ کل
شاخ، نہ پھول نہ پھل
بھٹکے دل کا دَل
بھوکا، پیاسا، شل
لاکھ برس کا پَل
اور پھر اس کے بعد
مٹتے گورستاں

(''راجا پرجا''، ص۱۲۷)

تم اچھے ہو ان ہونٹوں سے جن کی خونیں سرخی محلوں کے سینوں کے اندر آگ لگاتی جائے
تم اچھے ہو ان زلفوں سے، جن کی ظالم خوشبو پھولوں کی وادی میں ناگن بن کر ڈسنے آئے
تم خوش قسمت ہو ان آنکھوں سے جن کی تنویریں سونے چاندی کے ایوانوں میں، مرگھٹ کے سائے
وہ چھپر اچھے، جن میں ہوں دل سے دل کی باتیں
اُن بنگلوں سے جن میں بسیں گونگے دن، بہری راتیں

(''کلبہ وایواں''، ص۱۵۳)

مجید امجد کے یہاں سماجی اور عمرانی شعور کا ایک پہلو اُن کا گہرا طبقاتی شعور اور جذبہ بغاوت ہے۔ وہ اگرچہ عملی طور پر کسی تحریک یا پارٹی میں شامل نہیں رہے تاہم ان کے اندر امیر غریب، ادنیٰ اعلیٰ، حاکم محکوم اور استحصال اور سامراج کا شعور ان کے جذبہ بغاوت کو انگیخت کرتا ہے۔ مجید امجد کی شاعری کا مجموعی سطح پر تاثر دیکھیں تو اس میں لوئر مڈل کلاس کے فرد کے مسائل اور

پریشانیاں نظر آتی ہیں گی۔ وہ جب اپنے معاشرے کو قریب سے دیکھتا ہے تو اس کے لیے وہ جن کرداروں کو منتخب کرتا ہے وہ کردار بھی نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ پنواڑی، بھکارن، گداگر، کلرک، بچہ، تانگے بان اور اسی طرح کے سینکڑوں کردار ان کی نظموں میں نظر آجاتے ہیں۔ ان کرداروں کو دیکھ کر حیرانی ضرور ہوتی ہے کہ وہ غیر اعلانیہ ترقی پسند ہو کر بھی ترقی پسند شعرا کی طرح گہرا طبقاتی شعور رکھتے تھے۔ ان کی ایک دو نظمیں مثلاً'' کہانی ایک ملک کی'' اور'' درسِ ایام'' وغیرہ عام ترقی پسند شعرا کی طرح بلند آہنگ لہجے پر مشتمل ہیں تاہم عمومی سطح پر ان کا لہجہ نہ ہی سپاٹ ہوتا ہے اور نہ ہی یک رخا بلکہ وہ نہایت دھیمے سُروں میں اصل بات کہنے کا ہنر جانتے ہیں۔

قیامِ پاکستان کے وقت کی نوجوان نسل نے جو خواب دیکھے تھے اور جس آزاد خطے کے حصول کے لیے قربانیاں دی تھیں وہ سبھی خواب اور قربانیاں از سرِ نو تشکیل پانے والے جاگیردارانہ اور استحصالی نظام کے باعث خاک میں مل گئیں۔'' یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر'' کی بات پر اگرچہ بہت سے لوگوں کی پیشانیوں پر بل پڑ گئے تھے اور انھوں نے اسے وطن دشمنی قرار دے دیا تھا تاہم آنے والے وقت نے یہ بات واضح کر دی کہ یہ اظہار یہ وطن سے نفرت نہیں بلکہ گہری محبت رکھنے والے لوگوں کے دل کی آواز ہے۔ قیامِ پاکستان کے کچھ ہی عرصہ کے بعد سیاسی نظام اتھل پتھل ہو کر رہ گیا۔ لیاقت علی خان کے قتل اور بعد میں مارشل لاء حکومت نے جو منفی اثرات مرتب کیے اس کا اندازہ تاریخی تجزیہ سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ ایوب خان کے مارشل لاء کا عہد سیاسی، سماجی اور فکری اعتبار سے نہایت دباؤ اور فرسٹریشن کا عہد تھا اور دلچسپ بات یہ کہ ادب کے میدان میں اُس وقت کے ادیب مثلاً مولوی عبدالحق، حفیظ جالندھری، جمیل الدین عالی، ابن انشا، جعفر طاہر، ممتاز مفتی، عنایت اللہ وغیرہ مارشل لاء کا عقیدت مندانہ خیر مقدم کرنے والوں میں شامل تھے (۶۹)۔ اس کے علاوہ قدرت اللہ شہاب اور الطاف گوہر اُس مارشل لاء کو سہارا دینے والی حکومتی مشینری کے اہم کل پُرزے تھے۔ تاہم ترقی پسند شعرا اور ادبا ایسے تھے جو اس مارشل لاء کے خلاف آواز بلند کر رہے تھے۔ فیض، ظہیر کاشمیری، حبیب جالب وغیرہ جرأت رندانہ کے ساتھ شعر کہہ رہے تھے۔ مجید امجد کا دَور بھی مارشل لاء کے ساتھ ساتھ چلتا ہے، وہ اگرچہ سرکاری ملازم تھے مگر انھوں نے کبھی بھی اپنے قلم کی حرمت پر حرف نہیں آنے دیا۔ جس زمانے میں خوشامدی اور کاسہ لیس لوگوں کی ضرورت تھی اس دَور میں بھی وہ نہ صرف گوشہ نشینی کی زندگی بسر کرتے رہے بلکہ

لوگوں کے اس رویے پر گہری طنز بھی کرتے رہے۔ ایک نظم سے اقتباس ملاحظہ کیجیے:

ضمیرِ ارض پہ کھینچی گئی لہو کی لکیر
اور اس کا ایک بھی چھینٹا نہیں سرِ قرطاس
بہ مصحفِ احساس
ستم کی تیغ چلی، گردنوں کی فصل کٹی
اور اس تمام فسانے کی اک بھی سطر حزیں
زبورِ غم میں نہیں
وہ زندگی کے تلاطم میں ڈوبتی ہوئی آگ
صریرِ خامہ کی تقدیس بیچتا ہوا فن
تمام گردِ کفن

(''صدا بھی مرگِ صدا''، ص ۳۵۳، ۳۵۴)

صریرِ خامہ کی تقدیس بیچنے والوں کے برعکس مجید امجد ساری زندگی اپنے فن کے ساتھ پُرخلوص رہے۔ یہی وجہ ہے کہ معاشرے کے جبر، استحصال، عدم توازن اور طبقاتی مسائل کو انھوں نے بڑے قریب سے محسوس کیا تاہم ان کے اظہار کا انداز اپنا ہے۔ ان کی نظمیں ''پنواڑی'' (ص ۱۶۷) اور ''جہانِ قیصر و جم میں'' (ص ۱۹۸) اس بیانیہ کی تمہید ہیں۔ نظم ''درسِ ایام'' اس حوالے سے بلند آہنگ لہجے کی حامل ہے۔ وہ لہجہ جو ترقی پسند شعرا کا عمومی مزاج ہے۔ چند سطریں دیکھیں:

سیلِ زماں کے ایک تھپیڑے کی دیر ہے
یہ ہات، جھریوں بھرے، مرجھائے ہات، جو
سینوں میں اٹکے تیروں سے رِستے لہو کے جام
بھر بھر کے دے رہے ہیں تمہارے غرور کو
یہ ہات، گلبنِ غمِ ہستی کی ٹہنیاں
اے کاش! انھیں بہار کا جھونکا نصیب ہو
ممکن نہیں کہ اس کی گرفتِ تپاں سے تم
تا دیر اپنی ساعدِ نازک بچا سکو

تم نے فصیلِ قصر کے رخنوں میں بھر تو لیں
ہم بے کسوں کی ہڈیاں لیکن یہ جان لو
اے وارثانِ طرۂ طرفِ کلاہ کے
سیلِ زماں کے ایک تھپیڑے کی دیر ہے

(''درسِ ایام''،ص ۲۲۷)

اسی انداز کی ایک اور نظم ''کہانی ایک ملک کی'' ہے جس کا لہجہ خاصا تلخ اور کھردرا ہے۔ مجید امجد کی شعری کلیات میں یہ اپنے مزاج اور رویے کی واحد نظم قرار دی جاسکتی ہے کیونکہ مجید امجد کے یہاں براہِ راست مخاطب ہونے کا رویہ نہیں ملتا، وہ شاعری کو اس کی جمالیاتی قدروں کے دائرے میں رہتے ہوئے کرتے ہیں مگر اس نظم میں جمالیاتی حسن کی بجائے لہجے کی سختی در آئی ہے۔ یہ نظم پاکستان کے سیاسی اور سماجی نظام اور طبقاتی تضاد کی عکاسی کرتی ہے۔ پاکستان میں جس طرح جاگیردارانہ نظام، ملائیت اور اکہری سوچ کے حامل دانشوروں نے اپنا تسلط جمایا ہے یہ نظم اس کے خلاف واضح اعلامیہ کا درجہ رکھتی ہے۔ پہلے حصے میں وہ ہماری اسمبلیوں پر طنز کرتے ہیں:

راج محل کے دروازے پر
آ کے رُکی اک کار
پہلے نکلا بھدا، بے ڈھب، بودا
میل کچیل کا تودا
حقہ تھامے اک میراسی،
عمر اس کی کوئی اسی، بیاسی
پیچھے اس کا نائب، تمباکو بردار
باہر رینگے اسی کے بعد قطار قطار
عنبردار
نمبردار
ساتھ سب ان کے دم چھلے
ایم ایلّے

دوسرا حصہ ان اسمبلیوں کے اندر کی کارکردگی پر مشتمل ہے کہ کس طرح کوڑھی ذہن غریبوں کی تقدیروں کو اپنے ہاتھوں میں تھامے ہوئے ہیں۔

راج محل کے اندر اک اک رتناسن پر
کوڑھی جسم اور نوری جامے
روگی ذہن اور گردوں پیچ عمامے
جہل بھرے علاّمے
ماجھے، گامے
بیٹھے ہیں اپنی مٹھی میں تھامے
ہم مظلوموں کی تقدیروں کے ہنگامے
جیبھ پہ شہد اور جیب میں چاقو
نسل ہلاکو!

نظم کا تیسرا حصہ اس غریب طبقے کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ان تمام ہنگاموں سے ماورا محض محنت اور مشقت کرتا ہے۔ یہ لوگ تمام آسائشوں سے دُور آگ پی کر پھول کھلا رہے ہیں۔

راج محل کے باہر، سوچ میں ڈوبے شہر اور گاؤں
ہل کی انی، فولاد کے پنجے
گھومتے پہیے، کڑیل باہیں
کتنے لوگ، کہ جن کی روحوں کو سندیسے بھیجیں
سکھ کی سیجیں
لیکن جو ہر راحت کو ٹھکرائیں
آگ پئیں اور پھول کھلائیں

(''کہانی ایک ملک کی''، ص ۲۸۵، ۲۸۶)

مجید امجد کی نظموں کے مجموعی تاثر کو دیکھا جائے تو ان کے یہاں طبقاتی تضاد کا شعور خاصا گہرا ملے گا۔ ان کی انھی بلند آہنگ نظموں کے سبب انھیں اشتراکیت پسند قرار دیا گیا تاہم انھوں نے کبھی اس کی تردید نہیں کی (۷۰) اور نہ ہی کبھی ترقی پسندوں کی تنظیمی کارروائی کا حصہ بنے

البتہ مجید امجد کی وفات کے بعد ان کے ساتھ ایک المیہ یہ برتا گیا کہ ہر اندازِ فکر کے حامل نقاد نے انھیں اپنی تنقیدی عینک سے دیکھنے کی کوشش کی اور ان کی فکر کے آزاد مطالعہ کو اپنی رائے سے متاثر کرنے کی سعی کی۔ اسی طرح کی ایک مثال ڈاکٹر فخر الحق نوری کے ایک اقتباس سے دی جا سکتی ہے جو مجید امجد کے بارے میں کم اور ترقی پسندوں کے خلاف زیادہ ہے:

> ''۔۔لیکن سطحی مماثلت کے باوجود مجید امجد کا تخلیقی رویہ ترقی پسند اشتراکی ملاؤں سے یکسر مختلف ہے۔ دراصل مجید امجد اشتراکی انقلاب کی راہ ہموار کرنے کے بے ثمر فریضہ ادا کرنے کے لیے شاعری کو کھردری تشہیر (پروپیگنڈا) کے پست درجے پر لانا گوارا نہیں کرتے تھے۔'' (۷۱)

اس انداز کی رائے ترقی پسندی کی بجائے خود مجید امجد کے دائرے کو محدود کر دینے کے لیے کافی ہے۔ اشتراکی ملا، انقلاب کا بے ثمر فریضہ اور پروپیگنڈا ایسے الفاظ استعمال کر کے ترقی پسند تحریک کی پوری روایت اور ریاضت کو یک جنبشِ قلم رد نہیں کیا جا سکتا۔ جہاں تک ''پروپیگنڈا'' کا تعلق ہے تو اس اصطلاح کی رُو سے تو پوری دنیا کا ادب ایک سوالیہ نشان بن کر رہ جائے گا۔

ان تمام آرا سے قطع نظر مجید امجد کے حوالے سے دیکھیں تو ہمیں ان کے یہاں سماج طبقات میں بٹا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ان کی ابتدائی نظموں کا لہجہ تو کسی حد تک بلند آہنگ اور خارجیت کی طرف مائل تھا تاہم ان کے آخری دَور کی نظمیں ان کے داخلی مطالعہ کا پتہ دیتی ہیں۔ ''درسِ ایام''، ''ریوڑ''، ''جاروب کش'' ایسی نظموں کا تیز اُسلوب، ''جلوسِ جہاں''، ''مسلخ''، ''گداگر'' اور ''پھولوں کی پلٹن'' میں خاصا دھیما اور داخلیت پر مبنی نظر آتا ہے۔ ان نظموں میں مجید امجد کے یہاں سماجی اور عمرانی شعور جبریت کے پنجے میں دکھائی دیتا ہے۔ ان کے یہاں معاشرے کا عدم توازن اور بگاڑ، رشتوں کی بے چہرگی اور اقدار کی پامالی ایک شدید طرح کے جبر کا شکار ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ اس جبر کا ایک حوالہ تو خارج سے آتا ہے تاہم دوسرا حوالہ خود مجید امجد کی اپنی ذات اور ان کی اپنی زندگی بنتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آخری دَور کی نظموں تک آتے آتے ان کے یہاں فرد اجتماع سے الگ ہو جاتا ہے اور وہ ایک فرد کی آنکھ سے سماج اور حیات کے مسائل کو دیکھ رہے ہوتے ہیں۔ اگر غور کیا جائے تو مجید امجد کا یہ رویہ بھی ترقی پسند شعرا سے مماثلت رکھتا ہے کہ جب خواہش اور ریاضت کے باوجود معروضی صورتِ حال تبدیل نہ ہو تو شاعر خود اپنی ذات میں پناہ

تلاش کرتا ہے اور یہاں آ کر وہ خود سے ہم کلام ہوتا ہے۔ مجید امجد کے اس رویے کے حوالے سے یحییٰ امجد لکھتے ہیں کہ

''ان کی زندگی کا نقطۂ نظر کچھ ایسا دکھائی دیتا ہے کہ موجودہ نظام میں کوئی سی بھی زندگی ہو، امیر، غریب، شاہ گدا، سب ہستی کی جبریت ــــــ بے معنویت کے اسیر ہیں۔ جبر کی رَو میں مزدور بھی ہے، دانشور بھی، مفکر اور مورخ بھی اور غالباً کوئی سا بھی نظام سرمایہ داری یا اشتراکیت اور کوئی سی بھی اخلاقیات مادی یا روحانی، جاگیردارانہ یا بورژوا جمہوری، اشتراکی یا فاشی، انسان کو اس بنیادی جبریت سے نجات نہیں دلا سکتی۔''(۷۲)

جبریت کا یہ احساس ان کے سماجی رشتوں پر پوری طرح حاوی نظر آتا ہے۔ ان کے یہاں اقدار کی شکستگی اور روایت کی پامالی پر گہرے رنج کا اظہار ملتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

تو اگر چاہے تو ان تلخ و سیہ راہوں پر
جا بجا ، اتنی تڑپتی ہوئی دنیاؤں میں
اتنے غم بکھرے پڑے ہیں کہ جنھیں تیری حیات
قوتِ یک شب کے تقدس میں سمو سکتی ہے
کاش تُو حیلۂ جاروب کے پَر نوچ سکے
کاش تو سوچ سکے ، سوچ سکے ، سوچ سکے

(''جاروب کش''، ص۳۰۴)

روز، اس مَسلَخ میں کٹتا ہے ڈھیروں گوشت
دھرتی کے اس تھال میں، ڈھیروں گوشت
اور پھر یہ سب ماس
چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں
بستی بستی، گلیوں اور بازاروں میں
لمبی لمبی قطاروں میں
جدا جدا تقدیروں میں

بنتا جاتا ہے۔۔۔

اور آخر میں کہتے ہیں:

آج کہاں ہیں ـــــ یہ سب لوگ
اب تو ان کی بو تک بھی
شہرِ ابد کے تہ خانوں سے نہیں آتی
باقی کیا ہے ـــــ صرف
سورج کی اک چنگاری ـــــ
اور اس چنگاری کے دل میں دھڑکنے والی کلی
جس کی ہر پتی کا ماس
فرد ـــــ! عصر ـــــ! حیات ـــــ!

("مسلخ"، ص ۴۵۰،۴۵۱)

بچو، ہم ان اینٹوں کے ہم عصر ہیں، جن پر تم چلتے ہو
صبح کی ٹھنڈی دھوپ میں بہتی، آج تمہاری اک اک صف کی وردی
ایک نئی تقدیر کا پہناوا ہے
اجلے اجلے پھولوں کی پلٹن میں چلنے والو
تمہیں خبر ہے، اس فٹ پاتھ سے تم کو دیکھنے والے اب وہ لوگ ہیں
جن کا بچپن ان خوابوں میں گزرا تھا، جو آج تمہاری زندگیاں ہیں

("پھولوں کی پلٹن"، ص ۴۸۴)

بیان کردہ مثالیں اور اس کے علاوہ اور بہت سے حوالے ایسے ہیں جو مجید امجد کے یہاں ان کے سماجی اور عمرانی شعور کو واضح کرنے میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔ یوں سعادت سعید کی یہ رائے خاصی صائب نظر آتی ہے کہ مجید امجد جبر، گنہ، جرم اور مصیبت کی صورتِ حال کو انسانی یا شخصی ذمہ داری کے تصور سے وابستہ کرتے ہیں۔ فسطائیت ہو کہ آمریت، سامراجی دھوکے ہوں کہ توسیع پسندانہ عزائم، مجید امجد کے نزدیک یہ سب کچھ فرد یا انسان کی اپنی کوتاہیوں اور بے عملیوں کی وجہ سے ظاہر ہوتا ہے۔"(۷۳)

مجید امجد کے سماجی اور عمرانی شعور کی ایک لہر وطن اور اہل وطن کے ساتھ محبت اور کمٹ منٹ کے جذبے میں بھی نمایاں ہوتی ہے بلکہ ان کے جذبے کو وطن پرستی کا نام دیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ مجید امجد کے یہاں اس لہر کے پس پردہ محرکات کا جائزہ لیا جائے تو اس کا ایک سرا دھرتی کے ساتھ محبت اور تہذیب کے ساتھ نہ ٹوٹنے والے تعلق سے جڑا ہوا ہے۔ ان کی زندگی کا بیشتر حصہ جھنگ اور ساہیوال میں گزرا۔ ان دونوں شہروں کا لینڈ سکیپ ان کی شاعری میں در آیا ہے پھر دیار جھنگ کی عطا کردہ وارفتگی کا ذکر بھی خود مجید امجد نے کیا ہے۔ اس حوالے سے دیکھا جائے تو وہ اپنی دھرتی کے ساتھ جڑے ہوئے شاعر ہیں۔ یہاں کے موسم، یہاں کے رنگ، یہاں کے میلے اور ان میلوں کے مناظر کو انھوں نے بڑے قریب سے محسوس کیا ہے۔ اس لیے مجید امجد کو مقامی تہذیب کا نمائندہ قرار دیا گیا ان کی ابتدائی شاعری میں جو گلیاں اور موڑ نظر آتے ہیں وہ جھنگ شہر کی یاد دلاتے ہیں جب کہ ساہیوال قیام کے دوران وہ عظیم سندھ کی تہذیب کے ساتھ خود کو جوڑ لیتے ہیں۔ ہڑپہ اور اس شہر کے حوالوں کو مجید امجد کی شاعری میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اگرچہ ڈاکٹر محمد حسن نے ان کی شاعری میں جدیدیت، تہہ داری اور تنہائی ایسے عناصر سے یہ اندازہ لگایا کہ ''مجید امجد شہروں کی تہذیب کے شاعر ہیں، وہ شہر جو صنعتی کارخانوں، دفتروں اور کاروباری زندگی نے پیدا کیے ہیں اور جن میں تہذیب کی چمک دمک ہے۔'' (۴۷) مگر صورتِ حال اس کے برعکس ہے مجید امجد کے یہاں جن علاقوں کے نقوش ابھرے ہیں وہ نیم دیہاتی اور نیم شہری علاقے (یقیناً جھنگ اور ساہیوال) بنتے ہیں۔ پھر ان کے یہاں جو تہذیبی جرأت نظر آتی ہے اس کا خمیر بھی وادیٔ سندھ کی تہذیب سے اٹھا ہے۔ لہٰذا زمین سے محبت کا رویہ آغاز ہی سے ان کی شاعری کا موضوع رہا ہے۔

قیامِ پاکستان کے وقت بڑے پیمانے پر مہاجرت کے جو مسائل درپیش آئے۔ وہ ادب میں اپنی جگہ اہم موضوع ہے تاہم مجید امجد ہجرت سے پہلے اور بعد ایسے علاقوں میں رہے جو مہاجرت کے مسائل سے دوچار نہیں ہوئے۔ اس لیے ان کے یہاں ۱۹۴۷ء کا واقعہ کسی بہت بڑی داخلی تبدیلی کا سبب بنتا نظر نہیں آتا۔ یہی وجہ ہے کہ اس حوالے سے ان کے یہاں کوئی واضح مثال دکھائی نہیں دیتی تاہم قیام پاکستان کے بعد وطن پرستی کا جذبہ ان کے یہاں ابھرتا ہے ممکن ہے کہ وہ پاکستان کے حوالے سے اپنی نئی شناخت کے مسئلہ پر افہام و تفہیم پیدا کرنے میں کامیاب ہو گئے ہوں۔ یوں اس نئی شناخت کے بعد وہ ملکی سیاست اور اہم واقعات کے حوالے سے کبھی بے خبر نہیں

رہے۔ ملکی سیاست میں لگنے والے پہلے طویل مارشل لا ، کو انھوں نے محسوس کیا مگر ۱۹۵۸ء کے قریب یا بعد کوئی قابلِ ذکر نظم نہیں ملتی۔ اس کی وجہ شاید یہ تھی کہ اُن دنوں وہ شالاط اور اس کے تصورات میں گم تھے۔ اس کے چلے جانے کا غم انھیں لاحق تھا اور جونہی وہ اس کیفیت سے نکلے انھوں نے مارشل لاء کی مذمت میں دلکش نظم ''صدا بھی مرگِ صدا'' (ص۳۵۲) کہی جو بظاہر ان کے ذاتی کرب اور موت کے تصور کی عکاسی کرتی ہے مگر اس میں ''گردنوں کی فصل''، ''صریرِ خامہ کی تقدیس''، ''ضمیرِ ارض پر لہو کی لکیر''، ''کراہتی صدیاں'' وغیرہ ایسی مخفی علامات ہیں جو اس عہد کے کرب اور جبر کی تصویر کشی کرتی ہیں۔

۱۹۵۸ء کے مارشل لاء کے بعد جن دو واقعات نے انھیں شدید متاثر کیا وہ دو پاک بھارت جنگیں تھیں۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ اگرچہ مارشل لائی حکمرانوں کے زیرِ کمان لڑی گئی تھی مگر اس میں زندگی کے تمام شعبوں کے افراد کا جذبہ قابلِ داد تھا۔ پوری قوم ایک ہو کر ملک کی حفاظت کے لیے اٹھ کھڑی ہوئی تھی۔ اس جذب وشوق کے اثر کو مجید امجد نے بھی محسوس کیا (۷۵) مگر ان کی نظمیں اُس دَور کی ہنگامہ خیز نظموں کے مقابلے میں بہت دھیمے مگر پُر اثر انداز میں ایک شاعر کی واردات کی کہانی سناتی ہیں۔ بقول مظفر علی سید:

> ''مجید امجد کا ایک خصوصی امتیاز زمین سے اس کی قربت اور وطن دوستی (بھی ہے)، یقیناً اس نے اپنے آس پاس کی فضا سے ___ جس میں فطرت اور انسان دونوں شامل ہیں، ٹوٹ کر محبت کی ہے لیکن اس کے یہاں یہ کوئی یک طرفہ قسم کا رابطہ نہیں وہ اس کے آر پار بھی دیکھ سکتا ہے اور ان کے سلسلے میں نعرہ بازی سے گریز کرتا ہے بلکہ اس کے نزدیک جو آدمی، وطن کا بھلا چاہے اس کے لیے لازم ہے کہ برے احوال پر نقد و تبصرے کا حق ادا کرے۔'' (۷۶)

اس تبصرے کا حق انھوں نے دونوں جنگوں کی صورت میں ادا کیا ہے۔ ۱۹۶۵ء کے حوالے سے لکھی جانے والی نظموں میں ''خطۂ پاک'' (ص۴۲۸) ''سپاہی'' (ص۴۳۰) ''چہرۂ مسعود'' (ص۴۳۴) اہمیت کی حامل ہیں۔ ان نظموں میں جوش بھی ہے، جرأت بھی اور جذبہ بھی تاہم نعرہ بازی کے برعکس شاعر نے دلی کیفیات کو لفظوں کا روپ دیا ہے۔

دیکھتے دیکھتے بارود کی دیوار گری

ہٹ گئے دشمن کے قدم
خندقیں اَٹ گئیں شعلوں سے ___ مگر ہائے وہ دل
زندہ ___ ناقابلِ تسخیر ___ عظیم!
ہائے دلوں کی وہ فصیل
جاوداں اور جلیل
جس کے زینوں پہ ظفر مند ارادوں کی سپاہ
جس کے برجوں میں ملائک کے جیوش
جس کا پیکر ہے کہ اک سطرِ جلی
لوحِ ابد پر تاباں
آیۂ عمرِ شہیداں کی طرح!

(''خطۂ پاک''، ص ۴۲۸، ۴۲۹)

اگر اس مقدس زمیں پر مرا خوں نہ بہتا
اگر دشمنوں کے گرانڈیل ٹینکوں کے نیچے
مری کڑکڑاتی ہوئی ہڈیاں خندقوں میں نہ ہوتیں
تو دوزخ کے شعلے تمہارے معطر گھروندوں کی دہلیز پر تھے
تمہارے ہر اک بیش قیمت اثاثے کی قیمت
اسی سرخ مٹی سے ہے، جس میں میرا لہو رچ گیا ہے

(''سپاہی''، ص ۴۳۱)

کوئی اگر دیکھے تو آج اس دیس میں، بانس کی باڑھ میں، دھان کے کھیت میں، ٹھنڈی ریت میں
جگہ جگہ پر ___ بکھری ہوئی نورانی قبریں، آنگن آنگن روشن قدریں
مائیں ___ جن کے لال، مقدس مٹی
بہنیں ___ جن کے ویر ___ منور یادیں

بالک ___ جن کی مایا ___ بے سدھ آنسو
مرنے والے کیسے لوگ تھے ان کا سوگ بھی اک سنجوگ ہے، ان کا دکھ بھی
ایک عبادت
کیسے لوگ تھے، موت کی لہر پہ آگ کی پینگ میں جھولے، تجھ کو نہ بھولے،
ہم کو نہ بھولے

(''چہرۂ مسعود''، ص ۴۳۵)

۱۹۶۵ء کے بعد ۱۹۷۱ء کی جنگ، اس کے اثرات اور سقوطِ ڈھاکہ کے سانحہ کو مجید امجد نے بہت شدت سے محسوس کیا تھا۔ اس واقعہ سے ان کی مجروح اور شکستہ طبیعت ایک گہرے غم اور الم میں ڈھلی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس جنگ کے اسباب اور سقوطِ ڈھاکہ کے پسِ پردہ محرکات کیا تھے؟ یہ سوال الگ بحث کا محتاج ہے مگر اس واقعہ نے ان کے دل و دماغ پر گہرا اثر مرتب کیا۔ انھوں نے سقوطِ ڈھاکہ کو اپنی ذات کے کٹ جانے کی طرح جانا۔ اس تناظر میں ان کا شاعرانہ شعور نہایت گہرا ہے۔ اگرچہ ان نظموں میں گہرا دکھ اور ہمدردی کے جذبات ہیں تاہم وہ اس واقعہ کے ذمہ دار عناصر کے بارے میں کچھ نہیں لکھتے۔ یہ واقعہ ان کی شاعری پر گہرے اثرات مرتسم کرتا رہا۔ اگر ۱۹۷۱ء اور اس کے بعد کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو جدائی، موت اور ادھورے پن کا گہرا احساس اِن نظموں میں ابھرتا ہے۔ بعد کی نظموں میں تو یہ حوالہ براہِ راست نہیں آیا تاہم اس کے نقوش و اثرات بار بار سر اُٹھاتے رہے۔ اگر اس واقعہ کو تقدیر کے ساتھ جوڑیں تو اُن کے یہاں جگہ جگہ ''شکستہ تقدیروں''، ''جھوٹی خوشیوں''، ''بے جسم وجودوں'' اور اس انداز کے بہت سے امیجز سقوطِ ڈھاکہ ہی کے تناظر میں ابھرتے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ

''مجید امجد کی شاعری میں ۱۹۷۱ء اور ۱۹۷۲ء دو اہم سال ہیں۔ ان دو سالوں میں پاکستان نے نہ صرف ایک جنگ ہاری، نہ صرف اس کے دو ٹکڑے ہوئے بلکہ ۹۰ ہزار قیدیوں کے ہتک آمیز احساس نے بھی پاکستانی قوم کو ایک اجتماعی دکھ میں مبتلا کر دیا۔ مجید امجد نے اس سانحہ بالخصوص جنگ میں موت کی ارزانی کے واقعہ کو بڑی شدت سے محسوس کیا۔ اس سے قبل وہ ۱۹۶۵ء کی جنگ سے بھی گزرا تھا مگر اس جنگ کی نوعیت اور طرح کی تھی مثلاً ۱۹۶۵ء کی جنگ سے متاثر

ہو کر مجید امجد نے بمشکل چار یا پانچ نظمیں لکھیں جب کہ ۱۹۷۱ء کی جنگ کے سائے اس کی لاتعداد نظموں میں ابھرتے ہوئے ملتے ہیں۔" (۷۷)

یعنی یہ وہ اثرات تھے جو ایک تخلیقی کرب بن کر ان کی شاعری میں ابھرتے ڈوبتے رہے۔ان اثرات کا اعتراف تو خود مجید امجد نے بھی کیا ہے۔ضیا شبنمی کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ

"آپ ہی دیکھئے میرے گزشتہ خط، آپ کے جواب کے درمیان جو وقفہ گزرا ہے اس میں کیا کچھ ہو گزرا ہے۔ تقدیریں بدل گئیں اور پانسے پلٹ گئے۔۔۔۔آپ نے جنگ کے دوران میں کیا کچھ لکھا ہے اور جنگ تو چند دن کی تھی ایک ہم شاید صدیوں تک اس کو بھلا نہ سکیں گے اور ہر زمانے میں ایک نئے زاویے سے اس کو دیکھ کر نظم کہیں گے۔اب آپ نے جو کچھ کہا اس کو کہاں چھپوا رہے ہیں، مجھے اس کے پڑھنے کی آرزو ہے۔" (۷۸)

مندرجہ بالا خط کے اقتباس سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ اس واقعہ کا ان کی شخصیت پر گہرا اثر مرتب ہوا تھا اور اسے انھوں نے داخلی طور پر اپنا ذاتی غم سمجھ کر محسوس کیا تھا۔ ناصر شہزاد اپنے مضمون "بیتے سمے یادوں کی رو میں" میں اس واقعہ کو بڑی تفصیل سے بیان کرتے ہیں۔ان کے خیال میں ڈھاکہ فتح ہو جانے کے بعد مجید امجد اندر سے ٹوٹ پھوٹ گئے تھے اور انھیں اُن لوگوں سے چڑ ہو گئی تھی جنھوں نے ملک کو جنگی نیرنگیوں کے سپرد کیا تھا، اسی طرح وہ قوم کے اکابرین سے بھی بددل تھے کیونکہ وہ دھرتی جس پر نذرالاسلام جیسے شبدکار اور کوی جسیم الدین جیسے فنکار رہوں اُسے کھویا نہیں جا سکتا۔(۷۹)

اس زمانے میں جو تخلیقات سامنے آئیں ان میں پہلی تخلیق "غزل" (ص۶۱۴) کی صورت میں تھی۔اس غزل میں وہ امید اور رجائیت کے ساتھ فتح کے پرچم کو سربلند کرتے ہیں۔

۱۸ دسمبر ۱۹۷۱ء کی ایک نظم "اے قوم" بھی اسی تسلسل کی ایک کڑی ہے۔چند اشعار دیکھیں:

جنگ بھی، تیرا دھیان بھی، ہم بھی سائرن بھی، اذان بھی، ہم بھی
سب تری ہی اماں میں شب بیدار مورچے بھی، مکان بھی، ہم بھی
اک عجب اعتماد سینوں میں فتح کا یہ نشان بھی، ہم بھی
تُو بھی اور تیری نصرتوں کے ساتھ

شہر میں اُکا خان بھی ، ہم بھی

("غزل"،ص۶۱۴)

اب اپنی زندگی کے مقدس غموں میں جی
پھولوں میں سانس لے، کہ برستے بموں میں جی
بارود سے اٹی ہوئی ان شبنموں میں جی
جب تک نہ تیری فتح کی فجریں طلوع ہوں

بندوق کو بیانِ غمِ دل کا اذن دے
اک آگ بن کے پوربوں اور پچھموں میں جی

("اے قوم"،ص۶۱۵)

۱۹۷۱ء کی جنگ ہی کے تسلسل میں لکھی گئی ایک نظم "ہم تو سدا۔۔۔" نہایت اہمیت کی حامل ہے۔ یہ نظم سقوطِ ڈھاکہ کے باضابطہ اعلان کے بعد ۲۰ ردسمبر ۱۹۷۱ء کو لکھی گئی تھی۔ اس نظم میں ایک بکھرے اور ٹوٹے ہوئے شخص کی ذات کا نوحہ ہے جو اپنے گردو پیش کے حالات سے دل برداشتہ ہو کر اپنے اندر جھانکتا ہے۔ اپنی انفرادی حیثیت میں یہ نظم براہِ راست اس شکست کو موضوع نہیں بناتی بلکہ نظم میں شکست کا احساس خارج سے زیادہ داخل میں نظر آتا ہے۔ یہ کرب انگیز نظم اُس واقعہ سے متاثر ہونے والے ہر شخص کا نوحہ بننے کی اہلیت رکھتی ہے۔

"ہم تو سدا تمہاری پلکوں کے نزدیک رہے ہیں" ___ آنسو ہم سے کہتے ہیں ___
"تمہیں تو تھے جن کی آنکھوں پہ تمہارے بھرے بھرے پھیپھڑوں کے ٹھنڈے
ٹھنڈے دخان تھے
اور تم ہم سے ہو گئے تھے کچھ ایسے بے نسبت
اتنے بے نسبت کہ تم اپنے لہو کو پانی نہیں سمجھتے تھے ___"
آنسو سچ کہتے ہیں ہم اب سمجھے ہیں
اب ہم روئے ہیں تو آنسو ہم پر ہنستے ہیں
بہہ گئے نا ہم سب کے لہو پانی کی طرح اس اپنے دیس میں
اس اپنے گھر میں
آج ہم اپنے جیالے بیٹوں کو روتے ہیں، تو
آنسو ہم پر ہنستے ہیں

(''ہم تو سدا۔۔۔''ص ۶۱۶)

اسی تخلیقی رَو میں لکھی گئی نظموں میں ''۲۱ دسمبر ۱۹۷۱ء''، ''ریڈیو پر اک قیدی'' اور ''چیونٹیوں کے ان قافلوں۔۔۔'' قابلِ ذکر ہیں۔ البتہ ''سب کچھ ریت'' ایسی نظم ہے جس میں شکست کا زخم شکستِ ذات اور اس سے بڑھ کر موت کا حوالہ بن گیا ہے۔ یہ نظم تقدیروں کے پلٹ جانے اور خوابوں کے سرابوں میں تبدیل ہو جانے کا کرب ہے۔ یہ نظم اس اعتبار سے بھی زیادہ اہم ہے کہ اس تخلیقی رو میں یہ نظم ایک محرک کا کام دیتی ہے۔ ایک ایسا محرک جو آگے چل کر ان کی نظم کے باطن میں جھلک دکھاتا رہتا ہے، موت، تقدیر، جبر اور شکستگی کا شدید ترین احساس اسی نظم سے شدت اختیار کرتا ہے۔

سب کچھ ریت ___ سرکتی ریت ___
ریت کہ جس کی ابھی ابھی قائم اور ابھی ابھی مسمار تہیں ___ تقدیروں
کے
پلٹاوے ہیں
جل تھل ___ اتھل پتھل سب ___ جیسے ریت کی سطحوں پر کچھ مٹتی سلوٹیں
کیسی ہے یہ بھوری اور بھسمنت اور بھربھری ریت

(''سب کچھ ریت''، ص ۶۲۰)

مشرقی پاکستان کی علیحدگی کے حوالے سے ہونے والا دکھ اور کرب تخلیقی سطح پر تو اہمیت کا حامل ہے تاہم مجید امجد نے اُن بااختیار افراد اور طاقت ور اداروں پر کھل کر بات نہیں کی جن کی عاقبت نااندیشیوں، غیر جمہوری رَویوں اور اقتدار کی ہوسناکیوں کے سبب پاکستان دولخت ہوا بلکہ ان نظموں کو پڑھ کر نوے ہزار شکست خوردہ مسلح سپاہیوں سے ہمدردی کا جذبہ ابھرتا ہے۔ عین ممکن ہے کہ اُن کا دردمند دل شکست کے بعد ہمدردی کے جذبے سے لبریز ہو گیا ہو پھر بھی وہ اپنی ایک نظم ۸؍جنوری ۱۹۷۲ء میں کچھ اشارے ضرور کرتے ہیں۔

ان سالوں میں
سیہ قتالوں میں
چلی ہیں جتنی تلواریں بنگالوں میں

ان کے زخم اتنے گہرے ہیں روحوں کے پاتالوں میں
صدیوں تک روئیں گی قسمتیں ___ جکڑی ہوئی جنجالوں میں
ظالم آنکھوں والے خداؤں کی ان چالوں میں
دکھوں، وبالوں میں
قحطوں، کالوں میں
کالی تہذیبوں کی رات آئی ہے اجالوں میں

(''۸؍جنوری ۱۹۷۲ء''، ص ۶۲۲)

غرض یہ کہنا درست ہوگا کہ اس واقعہ کا اثر ہنگامی نہیں بلکہ دُور رَس تھا۔ احساسِ شکست اور شکستِ ذات کا سایہ ان کی آنے والی نظموں میں نمایاں نظر آتا ہے۔ ''اندر روحوں میں'' (ص ۶۲۹) ''دکھیاری ماؤں نے'' (ص ۶۳۲) ''کبھی کبھی تو'' (ص ۶۳۴) ''داوں کی ان فولادی'' (ص ۶۴۳) اور ''یہ انسان'' (ص ۶۶۷) وغیرہ ایسی نظمیں مثال کے طور پر پیش کی جا سکتی ہیں۔

مجید امجد کے سماجی و عمرانی شعور کا ایک اہم پہلو اُن کی قوتِ مشاہدہ ہے اور اس مشاہدے سے وہ جو نتیجہ اخذ کرتے ہیں وہ بہت گہرا اور دُور رَس ہوتا ہے۔ ان کی شاعری کا دائرہ ذات سے شروع ہوتا ہے اور پھیلتا ہوا معاشرے، وقت اور پھر کائناتی سوالات کو اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے۔ اس سارے مطالعہ میں وہ زمین سے جڑے رہتے ہیں۔ یہاں کے موسم، مناظر، طبقات ہی ان سوالات کا حصہ بنتے ہیں۔ اس لیے مجید امجد کے یہاں جو ماحول اور فضا ملے گی اور اس سے جو موضوعات اخذ ہوں گے وہ صرف انھی کی شاعری کا خاصہ ہیں۔ انھوں نے کسی بڑے موضوع کے لیے بھاری بھرکم الفاظ، رعب دار اُسلوب یا ماورائی فضا کا انتخاب نہیں کیا بلکہ وہ نچلے طبقے کے کرداروں اور لوئر مڈل کلاس کے طرزِ بود و باش ہی سے تخلیقی قوت حاصل کرتے ہیں۔ یحییٰ امجد نے اس حوالے سے لکھا ہے کہ

> ''اُن (مجید امجد) کی شاعری، شاعر کے وجود سے باہر معاشرے میں مصروفِ عمل روزمرہ زندگی کی حقیقی تصویریں پیش کرتی ہے جو عام لوگوں کے کام دھندے پر مشتمل ہیں۔ یہ خیالی لوگ نہیں حقیقی ہیں۔ ان کا ماحول محل سراؤں، باغوں، چھتوں، محفلوں اور شبستانوں پر مشتمل نہیں بلکہ گلیوں، بازاروں،

کھیتوں۔۔۔۔ پر مشتمل ہے۔'' (۸۰)

مجید امجد کی شاعری میں مشاہدے کی قوت کے حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے ہے کہ '' وہ قریبی اشیاء کے وجود کا گہرا احساس رکھنے والے شاعر ہیں، ان کی نظروں سے ماحول کا کوئی نوکیلا پہلو اوجھل نہیں ہوتا نیز یہ مشاہدہ محض خارج کی تصویر کشی تک محدود نہیں بلکہ یہ سارا ماحول اور اس کی اشیا شاعر کے تجربے کی چکا چوند سے اکتسابِ نور بھی کرتی ہے۔'' (۸۱) اشیاء اور ماحول سے اسی رشتے کو مجید امجد نے اپنے زرخیز تخیل کے ساتھ دیکھا ہے جس کا حاصل یہ ہے کہ وہ زندگی کے اندر چھپی ہوئی اور بیک وقت جاری وساری معنویت اور لایعنیت کو ایک ساتھ محسوس کرتے اور اُس کا بیان کرتے ہیں۔ اس طور زندگی کے مشاہدے کا ایک نتیجہ تو یہ نکلتا ہے کہ اشیاء اپنی مقداری، معیاری یا سماجی حیثیت سے اوپر اُٹھ کر ان بڑے سوالات میں گم ہو جاتی ہیں جو سوالات فرد، سماج، زندگی اور کائنات کے مسائل کے حوالے سے قائم کیے گئے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے بقول:

> '' مجید امجد کے مشاہدے کی یہ خوبی بڑی دلکش ہے کہ اشیا کی طرف اس کے جھکاؤ کا انداز جذباتی ہے تجزیاتی نہیں، اس کے نزدیک یہ اشیا بے جان نہیں بلکہ ان میں سے ہر شے کی ایک اپنی شخصیت ہے اور زندگی کے مطالعہ میں ان میں سے ہر ایک کو اہمیت حاصل ہے۔'' (۸۲)

مجید امجد کی شاعری کا تاریخ وار مطالعہ کرتے جائیں تو اس میں ان کے مشاہدے کی جھلکیاں واضح اور سوالات گھمبیر تر ہوتے چلے جائیں گے۔ مثال کے طور پر ان کی ابتدائی نظموں (موجِ تبسم، ہوائی جہاز کو دیکھ کر، آہ یہ خوش گوار نظارے، گاؤں، جھنگ، ریل کا سفر، بیساکھ، بندہ، گلی کا چراغ وغیرہ) میں وہ فطرت اور اپنے ماحول کو اپنے مشاہدے کا حصہ بناتے ہیں۔ نظم ''کنواں'' اور اس کی جزئیات کے حوالے سے انھوں نے وقت کے تسلسل، ''پنواڑی'' کے ذریعہ زندگی کے جبر اور ''طلوعِ فرض'' میں زندگی کے نچلے طبقات کے ذریعے زندگی کے تسلسل کو نہایت وسیع تناظر میں دیکھا ہے۔ اس طرح ''بارش کے بعد''، ''منٹو''، ''زندگی اے زندگی''، ''ہری بھری فصلو''، ''آٹوگراف''، ''جیون دیس''، ''توسیعِ شہر''، ''صاحب کا فروٹ فارم''، ''مرے خدا مرے دل''، ''جلوسِ جہاں''، ''ایکسیڈنٹ'' وغیرہ ایسی بہت سی نظمیں ہیں جو ان کے بصری محسوسات سے ہوتی ہوئی ان کی زندگی کے پورے نقطہ نظر کو واضح کر جاتی ہیں۔ ان نظموں میں وہ خود ایک چھپے

ہوئے کردار کی طرح کبھی سامنے آتے ہیں اور کبھی غائب ہو جاتے ہیں۔ نظموں میں ان کا کردار روشنی اور اندھیرے کے درمیان رہتا ہے (اُن کی زندگی کا سفر بھی کچھ ایسا ہی ہے) اسی عکس کے ابھرنے ڈوبنے سے وہ زندگی کو سمجھنے کا جتن کرتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجئے:

سڑک کے موڑ پر نالی میں پانی
تڑپتا تلملاتا جا رہا ہے   زدِ جاروب کھاتا جا رہا ہے
وہی مجبوریٔ افتادِ مقصد
جو اس کی کاہشِ رفتار میں ہے   مرے ہر گام ناہموار میں ہے

شبِ رفتہ کی یادوں کو بھلانے
دکان پر پان کھانے آ گئی ہے   جہاں کا منہ چڑانے آ گئی ہے
ہے ''اس'' میں مجھ میں کتنا فرق لیکن
وہی اک فکر ''اس کو'' بھی مجھے بھی   کہ آنے والی شب کیسے کٹے گی

(''طلوعِ فرض''، ص ۱۴۸، ۱۵۰)

صبح بھجن کی تان منوہر جھنن جھنن لہرائے
ایک چتا کی راکھ ہوا کے جھونکوں میں کھو جائے
شام کو اس کا کمسن بالا ، بیٹھا پان لگائے
جھن جھن ٹھن ٹھن چونے والی کٹوری بجتی جائے
ایک پتنگا دیپک پر جل جائے دوسرا آئے

(''پنواڑی''، ص ۱۶۸)

خرقہ پوش و پابہ گل
میں کھڑا ہوں، تیرے در پر، زندگی
ملتجی و مضمحل
خرقہ پوش و پابہ گل
اے جہانِ خار و خس کی روشنی

زندگی اے زندگی
میں ترے دَر پر، چمکتی چلمنوں کی اوٹ سے
سن رہا ہوں قہقہوں کے دھیمے دھیمے زمزمے
کھنکھناتی پیالیوں کے شور میں ڈوبے ہوئے
گرم، گہری گفتگو کے سلسلے
منقلِ آتش بجاں کے متصل
اور ادھر، باہر گلی میں، خرقہ پوش و پابہ گل
میں کہ اک لمحے کا دل،
جس کی ہر دھڑکن میں گونجے دو جہاں کی تیرگی
زندگی، اے زندگی

(''زندگی اے زندگی''، ص۲۳۶)

میں اجنبی میں بے نشاں
میں پابہ گل
نہ رفعتِ مقام ہے، نہ شہرتِ دوام ہے
یہ لوحِ دل، یہ لوحِ دل
نہ اس پہ کوئی نقش ہے، نہ اس پہ کوئی نام ہے

(''آٹوگراف''، ص۲۷۲)

یہ اور اس انداز کی بہت سی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں جن میں مجید امجد کی قوتِ مشاہدہ، معمولی اشیا سے بڑے معنی تخلیق کرنے کا ہنر اور اپنی ذات کو نیم روشن اور نیم تاریک کیفیت میں رکھ کر دیکھنے کا رویہ مل جاتے ہیں۔ اس وجہ سے انھیں روٹین سے ہٹ کر شاعر قرار دیا گیا (۸۳) اور نہ صرف یہ بلکہ اس وصف کو مجید امجد پر لکھنے والے ہر اہم ناقد نے بڑے معنی خیز انداز میں بیان کیا ہے اور اسے مجید امجد کی انفرادیت اور عظمت کی دلیل قرار دیا ہے۔ (۸۴)

مجید امجد کے یہاں سماجی اور عمرانی شعور کے حوالے سے موضوعات کے اور بھی دھارے ہیں جو بڑے دھارے کے بہاؤ میں شامل ہو جاتے ہیں مثلاً اقدار کی پامالی، روایات کا

خاتمہ، جدید انسان کا المیہ وغیرہ اگر چہ ان موضوعات کو انھوں نے سماجی اور تہذیبی روایت ہی میں رکھ کر دیکھا ہے تاہم ان موضوعات کا واضح جھکاؤ فلسفیانہ سوالات کی طرف مڑ گیا ہے۔ مجید امجد کے یہاں یہ انداز مل جاتا ہے کہ وہ ایک موضوع کو بڑے سیدھے اور واضح انداز سے لاتے لاتے اُسے اچانک نیا موڑ دے دیں گے۔ نظم کو اس سلیقے سے Twist دینے کا یہ انداز فن کارانہ مہارت کا متقاضی ہے، ان نظموں کو پڑھتے وقت بظاہر سماج اور سماجی اداروں کی طرف ذہن سفر کر رہا ہوتا ہے مگر اس سے وہ بہت سے معنی خیز سوالات کو اُٹھا لیں گے۔ مثال کے طور پر اُن کی نظم ''فرد'' (ص ۴۷۰) بظاہر ایک فرد کا معاشرتی اور سماجی جبر سے تنگ آ جانے کا انداز لیے ہوئے ہے مگر اپنے باطن میں یہ نظم ایک شخص کے وجودی کرب کا اعلامیہ بن جاتی ہے اور سچ اور جھوٹ سے متعلق بیان کردہ ساری اخلاقیات محض لفظوں کا ایک گورکھ دھندا لگنے لگتی ہے۔ اس لیے اُن کی ایسی نظموں کو عمرانی شعور سے آگے فلسفیانہ شعور کی حامل نظموں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ یہ تو محض ایک مثال ہے، آخری دَور کی بہت سی نظمیں اسی تناظر کو وسعت دیتی ہیں۔ آخری دَور کی نظموں میں موت، حیات، فرد، سچائی، نیکی، بدی، ادارے، باہمی محبت کے رویے، خدا، کائنات، آگہی و ادراک اور اس انداز کے بہت سے امور کو جو ہماری عمومی اخلاقی و مذہبی روایات کا حصہ ہوتے ہوئے اپنے اندر شناخت کے واضح اصول رکھتے ہیں اور اپنی جدلیاتی ہم رشتگی میں بھی واضح تقسیم کے حامل ہیں، بڑے پیچیدہ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ معنویت کی واضح شکلیں اور ''معنویت کی اضافت'' ان نظموں میں گہرائی اور گیرائی پیدا کرتی ہیں تاہم سماجی اور عمرانی شعور کی حامل نظمیں بھی اپنے اندر حسن اور معنی کی پہلوداری رکھتی ہیں۔

مجید امجد کی شاعری کے موضوعاتی دائروں میں ایک دائرہ فلسفیانہ اور متصوفانہ موضوعات کا حامل ہے۔ وہ زندگی اور اس کے متعلقات کے حوالے سے بعض اہم سوالات کا جواب تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں یہ رجحان ویسے تو آغاز ہی سے نمو پذیر ہونا شروع ہو گیا تھا تاہم آخری دَور تک آتے آتے ان کے یہاں یہ سوالات زیادہ گہرے اور گھمبیر شکل اختیار کر جاتے ہیں۔ خاص طور پر آخری دَور کی نظموں میں وہ خیال کے بارے میں اس قدر سنجیدہ ہو گئے تھے کہ ہیئت و بحور کے روایتی ڈھانچے سے خود کو باہر نکال لائے تھے۔ موضوع کے ساتھ ان کی فلسفیانہ وابستگی اور فکر مسلسل کی کیفیت ان کی نظموں کا خاصا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان کے یہاں موضوعات فکری

سطح پر ایک دوسرے سے پیوست نظر آتے ہیں اور ایک ہی موضوع سوچ کے کئی دھاروں کا رُخ متعین کرتا ہے تاہم ان موضوعات کی بعض لہریں خاصی نمایاں شکل اختیار کر جاتی ہیں۔اُن کی شاعری میں ایک خیال کا تسلسل رفتہ رفتہ اپنی شکلیں بدلتا اور پھر تہہ داری کیفیت پیدا کرتا جاتا ہے۔

مجید امجد کے یہاں فلسفیانہ اور متصوفانہ موضوعات کی تفہیم کے لیے بھی ان کے کلام کو ایک کلیت میں دیکھنا ہوگا۔ان موضوعات میں ''وقت'' نہایت اہمیت کا حامل ہے۔وقت یا زماں کے حوالے سے اگرچہ مشرق و مغرب کے فلاسفہ نے بہت کچھ کہا ہے اور اسے سمجھنے کے کئی منطقے دریافت کیے ہیں۔پھر بھی یہ ایک ایسا موضوع ہے جس پر کہنے اور سوچنے کی گنجائش ہے۔وقت ایک سیدھی دھار ہے، یہ محض فریبِ خیال ہے، یہ دائرے کی گردش ہے، زماں ایک مرحلے پر ساکن ہے، زمانہ خدا ہے۔۔۔(۸۵) اور اس انداز کے بے شمار نقطہ ہائے نظر پیش کیے گئے ہیں تاہم یہ معاملہ ہنوز بحث کا متقاضی ہے۔

مجید امجد نے بھی وقت کو اور اس کی گردش کو محسوس کیا ہے اور اسے اپنی نظموں کا موضوع بنایا ہے۔وقت کے موضوع کو شاعرانہ تجربہ بنانے کے اس عمل میں جہاں ان کا مطالعہ کام آیا ہے وہاں وہ زندگی کے ذاتی تجربات کو بھی اس کی تفہیم کا ذریعہ بناتے ہیں۔اس لیے کہیں تو ان کا انداز ایک شاعر کا انداز بن جاتا ہے اور کہیں وہ فلسفے اور جدید علوم کے حامل شخص کا انداز اختیار کر جاتے ہیں۔وقت کے بارے میں غور و فکر کرنے کا رویہ ان کی شاعری کے ابتدائی ادوار سے ہی ملتا ہے۔ ڈاکٹر خواجہ زکریا اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ

> ''مجید امجد اس دَور کا واحد فلسفی ہے جس کے ہاں سب سے زیادہ جو تصور اُبھرتا ہے وہ وقت کے بارے میں ہے۔امجد کی پوری شاعری پر وقت کا احساس جاری ہے۔کبھی کبھی تو یہ خیال آنے لگتا ہے کہ ان کے ہاں خدا کا متبادل وقت ہے۔خدائے وقت تو ہے جاودانی جیسے مصرعوں سے یہی بات ظاہر ہوتی ہے۔ ان کے ہاں کائنات کا چکر وقت کے دم سے رواں رہتا ہے۔''(۸۶)

ابتدائی دَور کی نظم ''حُسن'' (ص ۵۵) میں وقت کے تصور کی نہایت ہلکی سی جھلک دکھائی دیتی ہے۔یہ نظم حُسن کے خارجی منظر نامے سے زیادہ داخلی کیفیت اور اس سے بڑھ کر ازلی حُسن کے اظہار کی مظہر ہے۔خصوصاً آخری شعر میں مجید امجد حُسن کو ظہورِ کون و مکاں کا سبب قرار

دیتے ہوئے نظامِ سلسلہ روز و شب کے ساتھ جوڑ دیتے ہیں۔

ظہورِ کون و مکاں کا سبب فقط میں ہوں

نظامِ سلسلۂ روز و شب، فقط میں ہوں

(''حسن''، ص ۵۸)

مجید امجد کے یہاں تصورِ وقت کے حوالے سے جو اہم ترین نظمیں پائی جاتی ہیں اُن میں ''کنواں'' قابلِ ذکر ہے۔ یہ نظم وقت کے دولابی (Circular) تصور کو پیش کرتی ہے (۸۷)۔ مجید امجد وقت کو سیدھی لکیر کی مانند قرار نہیں دیتے کہ جہاں واقعات مخالف سمت سے گزرتے ہوئے ماضی کی گپھا میں ڈوب جاتے ہیں بلکہ وہ وقت کے دائروی تصور کے حامل ہیں۔ دائرے کی اس حرکت کے باعث وقت ایک بے منزل مسافر ہے جو ازل سے ابد تک جاری و ساری ہے۔ مجید امجد نے کنویں اور بیل کی علامت سے وقت اور اس کے جبر کو پیش کیا ہے کہ وقت کی حرکت ہر آن جاری ہے، ہر لحہ حال میں اسیر ہونے کے باوجود اپنی سیمابیت میں ماضی کا حصہ بنتا چلا جاتا ہے۔ اس نظم میں انھوں نے نہ صرف وقت کو بلکہ زندگی کی بے ثباتی کو بھی موضوع بنایا ہے اور ''کنوئیں والے'' (خدا) کی اُس بے نیازی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جو ایک عظیم خالق کی طرح عملِ تخلیق کی تکمیل کے بعد اپنی ہی تخلیق سے الگ ہو جاتا ہے۔ یہ نظم مجید امجد کے تصورِ وقت کا پہلا اور پُر اثر اظہار یہ ہے۔

اور اک نغمہ سرمدی کان میں آ رہا ہے، مسلسل کنواں چل رہا ہے

پیا پے مگر نرم رو اس کی رفتار، پیہم مگر بے تکان اس کی گردش

عدم سے ازل تک، ازل سے ابد تک، بدلتی نہیں ایک آن اس کی گردش

نہ جانے لیے اپنے دو لاب کی آستینوں میں کتنے جہاں اس کی گردش

رواں ہے رواں ہے

تپاں ہے تپاں ہے

یہ چکر یونہی جاوداں چل رہا ہے

کنواں چل رہا ہے

(''کنواں''، ص ۱۱۶)

وقت اور زندگی کو دیکھنے کے اس رویے کے حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ مجید امجد کے یہاں وقت ایک ناگزیر حرکت ہے جو اپنے بہاو میں بے شمار خوشیوں اور غموں کو لیے ہوتی ہے، ایک سَیل ہے جو ہر شے کو خس و خاشاک کی طرح بہائے لے جاتا ہے، عدم سے وجود میں آنے اور وجود سے پھر عدم کی سمت بڑھنے کا عمل زندگی ہے۔ ڈاکٹر خواجہ زکریا اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ

> ''امجد کے ہاں وقت کا تصور ایک اندھیری رات کے طوفان کی مانند ہے جو ہماری طرف بڑھتا آ رہا ہے۔ یہ طوفان عدم سے چلا تھا اور ازل سے پیدائش کا تعاقب کر رہا ہے۔ اشیا ازل سے پیدا ہونی شروع ہوئی ہیں اور مسلسل پیدا ہوتی جا رہی ہیں۔ جونہی کچھ چیزیں پیدا ہوتی ہیں وقت کچھ پرانی چیزوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے اور نئی چیزوں کی طرف بڑھنے لگتا ہے۔'' (۸۸)

''پنواڑی'' میں مجید امجد نے اگرچہ ایک سماجی اور معاشرتی پہلو کو موضوع بنایا ہے تاہم وقت کے دائروی تسلسل کی وضاحت یہاں بھی نظر آتی ہے۔ یہ سفر انھوں نے ایک شخص (جو اتفاق سے پنواڑی ہے) کو علامت بنا کر طے کیا ہے۔ یہاں انھوں نے نسلوں کے گزرنے اور نئی نسلوں کے آ جانے کو وقت کا تسلسل قرار دیا ہے۔ بوڑھے پنواڑی کی تمام عمر ایک بوسیدہ دکان میں پان لگاتے اور سگریٹ کی خالی ڈبیوں کے محل سجاتے گزری ہے۔ اس کی زندگی کسیلے پتوں کی ایک گتھی ہے جسے وہ ساری عمر سلجھاتا رہا ہے اور اس کے مرنے کے بعد یہ ساری محرومیاں اور خواب اگلی نسل میں منتقل ہو جاتے ہیں گویا وقت گزرتا رہتا ہے اور ایک نسل کے بعد دوسری اور دوسری کے بعد تیسری نسل اس کی جگہ لیتی رہتی ہے۔

مجید امجد کے یہاں وقت کے حوالے سے ''امروز'' ایک ایسی نظم ہے جو اپنی فلسفیانہ گہرائی اور تہہ داری کے سبب معنویت سے بھرپور ہے۔ نظم کا اُسلوب اور بیانیہ تو اپنی جگہ خوبصورتی رکھتا ہی ہے، اس کا موضوع بھی اپنی پیش کش کے اعتبار سے بڑے بلیغ انداز میں آیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ نظم ۱۸ر مارچ ۱۹۴۵ء کی تخلیق ہے اور اس سے پہلے وہ ۱۹۴۱ء میں ''کنواں'' اور ۱۹۴۴ء میں ''پنواڑی'' ایسی نظمیں کہہ چکے تھے یعنی یہ وہ عرصہ ہے جب وہ وقت کے بارے میں نہایت سنجیدگی سے مطالعہ کر رہے تھے اور اس مطالعہ کو اپنی فکر اور تصور کے مطابق شعری شکل دے رہے تھے۔ یوں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس دَور میں یہ موضوع اپنی ارتقائی منزلیں طے کر رہا تھا۔

یہ نظم درحقیقت وقت کے ازلی اور ابدی تسلسل میں اس لمحۂ مختصر کو اہمیت دیتی ہے جو بظاہر عارضی اور فانی ہے اور جو ایک دن وقت کے دیوتا کے حسین رتھ کے پہیوں تلے کھلونے کی طرح کچلا جاتا ہے تاہم یہی وہ مختصر عرصہ ہے جو" حال" کی شکل میں شاعر کو نصیب ہوا ہے، اس لبالب پیالے نے آخر ایک روز چھلک جانا ہے اسی لمحہ میں شاعر زندگی گزارتا ہے اور اس نامعلوم کو تلاش کرنے کی سعی کرتا ہے جو اس کی نظروں کی زد میں نہیں ہے۔ یوں ایک حوالے سے یہ نظم" حال" کے زمانی تعین کے باوجود کسی ماضی ہی کا ایک حصہ ہے۔ ڈاکٹر فخر الحق نوری اس نظم کا تجزیہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ

> "مجید امجد چند روزہ حیاتِ مستعار پر قناعت کرتے ہوئے اسے بہت اہمیت دیتے نظر آتے ہیں کیونکہ انسان کو میسر گھڑیوں کے توسط سے ہی معاصر اشیا پر تصرف حاصل ہوتا ہے، چنانچہ وہ کہتے ہیں کہ وقت کی بے کراں وسعتوں اور روز و شب کے جاودانی تسلسل میں سے چند معین لمحے، جن سے زندگی کے اجالے اور اندھیرے عبارت ہیں اور ان لمحوں میں موجود ہر شے ہمیشگی کے خزانوں میں سے میرا حصہ ہے۔"(۸۹)

نظم کا پہلا بند ابد کے سمندر (وقت) میں ایک زندگی کی موج کی کم مائیگی اور فنا پذیری کو پیش کرتا ہے۔ وقت کا سفر ان سنی راگنی کی طرح اس مختصر زندگی میں اپنا طلسم دکھاتا ہے اور پھر غائب ہو جاتا ہے، مگر یہی مختصر وقفہ ایک فرد کے لیے ابد کے خزانوں سے کم نہیں۔

ابد کے سمندر کی اک موج جس پر مری زندگی کا کنول تیرتا ہے
کسی اَن سنی دائمی راگنی کی کوئی تان ، آزردہ ، آوارہ ، برباد
جو دم بھر کو آ کر مری الجھی الجھی سی سانسوں کی سنگیت میں ڈھل گئی ہے
زمانے کی پھیلی ہوئی بے کراں وسعتوں میں یہ دوچار لمحوں کی معیاد
طلوعِ و غروبِ مہ و مہر کے جاودانی تسلسل کی دوچار کڑیاں
یہ کچھ تھرتھراتے اجالوں کا رُدماں، یہ کچھ سنسناتے اندھیروں کا قصہ
یہ جو کچھ کہ میرے زمانے میں ہے اور یہ جو کچھ کہ اس کے زمانے میں میں ہوں
یہی میرا حصہ ازل سے ابد کے خزانوں سے ہے، بس یہی میرا حصہ
("امروز"، ص ۱۸۵)

نظم کا دوسرا بند بھی اسی احساس کو آگے بڑھاتا ہے کہ وقت کے سمندر میں کیسے کیسے انسان پیدا ہوتے ہیں اور پھر اپنا لمحہ مختصر گزار کر فنا سے دوچار ہو جاتے ہیں۔ دیوتا کا رتھ ہر شے کو اپنے پہیوں تلے روند ڈالنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ مجید امجد نے یہاں ایک اور نکتہ پیش کیا ہے کہ میری زندگی کے بعد زمانہ کیا کروٹیں لیتا ہے، اس سے انھیں کوئی تعلق نہیں بلکہ انھیں تو صرف اپنے لمحے میں جینے اور اس میں کچھ اَن دیکھا دیکھ لینے کی حسرت ہے۔

مجھے کیا خبر، وقت کے دیوتا کی حسیں رتھ کے پہیوں تلے پس چکے ہیں
مقدر کے کتنے کھلونے، زمانوں کے ہنگامے، صدیوں کے صد ہا، ہیولے
مجھے کیا تعلق، میری آخری سانس کے بعد بھی دوشِ گیتی پہ مچلے
مہ و سال کے لازوال آبشارِ رواں کا وہ آنچل، جو تاروں کو چھو لے
مگر آہ یہ لمحۂ مختصر! جو مری زندگی، میرا زادِ سفر ہے
مرے ساتھ ہے، میرے بس میں ہے، میری ہتھیلی پہ ہے یہ لبالب پیالہ

یہی کچھ ہے لے دے کے میرے لیے اس خراباتِ شام و سحر میں، یہی کچھ
یہ اک مہلتِ کاوشِ دردِ ہستی! یہ اک فرصتِ کوششِ آہ و نالہ

(''امروز''، ص۱۸۵،۱۸۶)

جب کہ نظم کا تیسرا بند زندگی کے ہنگاموں سے متعلق ہے اور اس لمحہ مختصر کی تفصیل ہے جسے شاعر نے دوسرے بند میں پیش کیا ہے۔ یوں یہ نظم ماضی اور مستقبل کے ادراک کے باوجود حال کے لمحے سے زندگی کو دیکھنے کی تمنا ہے۔ مجید امجد کے یہاں زندگی کے تمام تر ہنگامے اور رونقیں تو وقت کے ابدی سمندر میں جاری وساری ہیں مگر جو لمحہ میسر آجائے اس میں رہتے ہوئے اَن دیکھے کی تلاش ضروری ہے۔ اس اعتبار سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ مجید امجد وقت کے زمانی تعین کا ادراک رکھنے کے ساتھ ساتھ حال کے لمحے میں وقت کو یک جا دیکھتے ہیں یعنی وہ وقت کو ایک فرد کے حوالے سے کلیت میں دیکھتے ہیں۔ یہ الگ بات کہ کلیت کا یہ انفرادی تصور ابد کے سمندر کا مکمل ادراک نہیں کر سکتا۔ ڈاکٹر وحید قریشی کہتے ہیں:

''مجید امجد اس ایک لمحے کو جاودانی بنانے میں کامیاب ہو جاتا ہے جو ہماری

آپ کی سب کی زندگی کا حصہ ہے۔ یہ لمحہ اس وقت ہماری گرفت میں ہے اور
مستقبل میں یہی لمحہ ماہ و سال کے بہتے ہوئے آبشار کا دھارا ہو جائے گا، اس
ایک لمحے کے اندر کتنے مناظر چھپے ہیں۔۔۔۔یہی مجید امجد کا آرٹ ہے اور
یہی مستقبل کا خوش آئند خواب ہے۔" (۹۰)

''امروز'' کے بعد آنے والی بہت سی نظموں میں مجید امجد نے وقت کے تصور کو کہیں زمانوں، کہیں صدیوں اور کہیں قرنوں کی شکل میں دیکھا ہے۔ وقت کے اِس تصور کی جھلک تسلسل کے ساتھ ان کی نظموں میں مل جائے گی۔ مثلاً ''روداد زمانہ'' (ص ۲۰۲) میں نردبانِ شام و سحر کے ساتھ اُٹھتی ہوئی صنم خانہ ایام کی تعمیر، ''منزل'' (ص ۲۲۰) میں رازِ غمِ زماں و زمیں کا سوال، ''دھوپ اور چھاؤں'' (ص ۲۲۲) میں سمے سمے کا دھیان، ''زندگی اے زندگی'' (ص ۲۳۶) میں ناچتی صدیوں کا آہنگِ قدم، ''ہری بھری فصلو'' (ص ۲۵۱) میں دورِ زماں کے لاکھوں موڑ اور قرنوں کے بجھتے انگار، ''ریوڑ'' (ص ۲۸۸) میں وقت کی پہنائیاں، ''حرفِ اوّل'' (ص ۳۰۵) میں ناچتی صدیاں اور گھومتے عالم، ''دنیا سب کچھ تیرا'' (ص ۳۳۷) میں صدیوں کے گارے میں گندھی ہوئی دیوار ''صدا بھی مرگِ صدا'' (ص ۳۵۲) میں پیہم کراہتی صدیوں کی بے صدا گونج ''دوام'' (ص ۳۶۶) میں بل کھاتے جہان اور ''صاحب کا فروٹ فارم'' (ص ۳۷۶) میں وقت کی پینگ، غرض وقت کا تصور کسی نہ کسی شکل میں امجد کے یہاں اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ یہ موضوع نہایت غیر محسوس انداز سے اُن کی شعری کائنات میں سرایت کیے ہوئے ہے۔

تصورِ وقت کے تناظر میں رچرڈ ایلڈنگٹن کی ترجمہ شدہ نظم ''وقت'' (ص ۳۸۲) خاص اہمیت کی حامل ہے۔ یہ نظم وقت کی کلیت کا تصور لیے ہوئے ہے جس کے اندر ہزاروں ادوار دائروں کی صورت رقص کرتے رہتے ہیں۔ یعنی یہ وقت کا ایک ایسا تصور ہے جسے ماضی، حال اور مستقبل کے زمانی تعین سے نہیں پرکھا جا سکتا۔ اس میں گزری باتیں اور آنے والے واقعات بھی بیک وقت وقوع پذیر ہو رہے ہیں۔ وقت کی ایک تیز لہر میں دن، سال اور زمانے سبھی بیک وقت زندہ اور رواں ہیں۔ یہ تصور ایک ایسی پہیلی ہے جسے ہم صرف اپنے طور پر محسوس کر سکتے ہیں، بیان یا واضح نہیں کر سکتے۔ یہ امر غور طلب ہے کہ مجید امجد نے اس نظم کو ترجمہ کے لیے کیوں چنا؟ اس سے پہلے وہ وقت کے تسلسل میں لمحۂ حال کو زندگی کا نچوڑ سمجھتے ہیں۔ پہلے نظم کے چند بند دیکھیں:

وقت ہے اک حریمِ بے دیوار　　جس کے دوار آنگنوں میں، سدا
رقص کرتے ہوئے گزرتے ہیں　　دائروں میں ہزار ہا ادوار

بیتی بات اور آنے والی آن　　امرِ امروز اور فرِ فردا
سب زمانے، تمام عرصۂ دہر　　وقت کی ایک تیز لہر کی عمر

کل وہ سب کچھ تھا، جو کچھ آج بھی ہے　　آج جو کچھ ہے، اس زمانے میں تھا
جب وہ سب کچھ کہ جس نے ہونا ہے　　ہو چکا تھا، یہ کھیل ہونی کے

لاکھ قرنوں کے ان قرینوں میں　　نہ کوئی دن نہ سن نہ یوم نہ عصر
صرف اک پل، بسیط، بے مدت　　اپنے بھیدوں کی حد میں لا محدود

(''وقت''، ص۳۸۲)

غور کیا جائے تو یہ نظم مجید امجد اور ان کے تصورِ وقت کو اپنے فلسفیانہ انداز اور خیالات سے بہت متاثر کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اسے ترجمہ کے لیے چنا۔ دوسری اہم بات یہ کہ نظم میں بیان کردہ تصورات کے پیشِ نظر جو لایعنیت کی کیفیت پیدا ہوتی ہے اس کے اثرات کو بھی مجید امجد نے کافی حد تک قبول کیا اور آنے والی نظموں پر اس کے اثرات بھی پڑے مثلاً نظم ''سانحات'' میں وہ بیان کرتے ہیں کہ ایک ہی وقت میں بے شمار واقعات رونما ہو سکتے ہیں مگر کوئی واقعہ تنہا نہیں ہوتا بلکہ ایک واقعہ کئی واقعات کے منطقی ربط ہی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس طرح زندگی بہت سی حقیقتوں کا مرقع ہے یہ تمام حقیقتیں انفرادی سطح پر بھی اور اجتماعی سطح پر بھی اپنے سچ ہونے کا جواز رکھتی ہیں لہٰذا زندگی اور حقیقت کو کسی بھی زاویے سے دیکھا جا سکتا ہے۔ ہاں یہ اور بات کہ کوئی شخص اس کا ادراک کس طرح کرتا ہے؟ یہ انتخاب فرد پر چھوڑا جا سکتا ہے۔ یوں ''یہاں وہی ہے جو اعتبار کیا'' والا معاملہ درپیش آتا ہے۔

چاہو تو واقعات کے ان خرمنوں سے تم　　اک ریزہ چن کے فکر کے دریا میں پھینک دو
پانی پہ اک تڑپتی شکن دیکھ کر ہنسو

چاہو تو واقعات کی ان آندھیوں میں بھی　　تم یوں کھڑے رہو کہ تمھیں علم تک نہ ہو
طوفاں میں گھر گئے ہو کہ طوفاں کا جزو ہو

("سانحات"، ص ۲۰۷)

گویا وقت کے اندر بے شمار واقعات رونما ہوتے رہتے ہیں، اب یہ فرد پر منحصر ہے کہ وہ وقت کے دھارے میں سے کس واقعہ کو سچ جان کر چن لیتا ہے۔ اس کا اعتبار ہی اس کی سچائی کا جواز ہے۔

وقت کو محسوس کرنے اور زمینی تناظر میں وقت کے گزرنے کا ادراک کرنے کے حوالے سے مجید امجد کی ایک نظم "بھائی کو سیجن اتنی جلدی کیا تھی" (ص ۴۷۵) نہایت دلچسپ حقائق پر مبنی ہے۔ اس نظم میں انھوں نے فلسفیانہ اور سائنسی حقائق کو شاعرانہ انداز میں نہایت دلکشی سے پیش کیا ہے۔ اس نظم کا پس منظر یہ ہے کہ ستمبر ۱۹۶۸ء میں روس کے خلائی جہاز سپٹنک نے تاریخ میں پہلی مرتبہ چاند کے مدار میں گردش کی تھی، یہ سورج گرہن کا وقت تھا یعنی چاند، زمین اور سورج کے عین درمیان میں آ گیا تھا اور سپٹنک چاند کے مدار میں محو گردش تھا۔ بہت سے لوگ اپنی دُور بینوں کے ذریعہ دن ڈھلتے ہی خلائی جہاز کا نظارہ کرنے کی کوشش کر رہے تھے۔ مجید امجد اس خلائی جہاز کو "رکشا" کہہ کر مخاطب ہوئے ہیں۔

بھائی اتنی جلدی کیا تھی۔۔۔
دن ڈھلتے ہی ہم تو دُور نگر چشمے اپنی آنکھوں سے لگا کر، بیٹھ گئے تھے، دیکھیں
کب سورج کے تھال پہ آ کر، ٹھہرے، تھوڑی دیر کو، کالے چاند کا لرزاں دھبا
ہم یہ آس لگائے بیٹھے تھے، دیکھیں کب چاند کے گرداچانک چک چک چکراتا
گزرے وہ

چھوٹا سا اِک رکشا
سورج کے چمکیلے گول کنارے کی پٹڑی پر چلتا، گھن سے اوجھل ہوتا
چکر کاٹ کے سامنے آتا، دور سے
دِکھتا، رکشا

چونکہ یہ سورج گرہن کا وقت تھا اس لیے مجید امجد نے چاند کو سورج کی آنکھ میں کالی پتلی قرار دیا اور شاعر یہ منظر چشمِ تخیل سے دیکھ رہا تھا کہ تین کرے ایک ہی سیدھ میں آ چکے ہیں یعنی ریاضیاتی وقت کے حامل تین کرے، سورج، زمین اور چاند ایک قطار میں موجود تھے۔

دل ہی دل میں ہم کہتے تھے، دیکھیں کیسا ہو یہ تماشا

وہ سورج کی آنکھ اور اس میں چاند اک کالی پتلی، اور پھر اس پتلی کے گرد لڑھکتا

اک وہ سایہ

پھر یہ سب کچھ عکس بہ عکس ہماری آنکھ کی پتلی میں بھی

اک پل کے طور پر گھومنے والے تین کرے ______ اوہو اب تو آنکھیں بھی دکھتی ہیں

مجید امجد نے جہاں ریاضیاتی وقت کے حامل تین مختلف کروں کو ایک سیدھ میں دیکھا ہے وہاں ان کے ریاضیاتی زمانوں کو بھی یک جا کر دیا ہے حالاں کہ زمین، چاند یا دیگر سیاروں پر وقت کا گزرنا مختلف انداز میں ہوگا۔ زمین پر ماہ و سال کا تعین مشتری یا پلوٹو کے ماہ و سال سے قطعی مختلف ہے مگر مجید امجد نے تین کروں کے زمانوں کو ایک خاص وقت میں (گرہن کے وقت میں) ایک طرح کا بنا دیا ہے۔

دیکھیں گردشِ دوراں کے دوران، تمہاری سواری پھر کب گزرے، ان راہوں سے

ایسے میں، جب ایک سیدھ میں تین کرے اور تین زمانے ____

اس دن، ہم بھی تمہارے ساتھ چلیں گے اور اس دن، ہم تو لوگوں کا کہا مانیں گے

(''بھائی کو سیجن اتنی جلدی کیا تھی''، ص۶۷۴)

گویا مجید امجد نے ایک کائناتی وقت کے تعین کو تخیل میں زندہ کیا ہے۔ سلیمان صدیق لکھتے ہیں کہ

''دراصل مجید امجد کی یہ نظم کائناتی وقت (Cosmic Time) کے تناظر میں شاعر کی ذہنی وسعت کی آئنہ دار ہے۔ اس نظم کا کمال یہ ہے کہ بیک وقت سائنسی، فلسفیانہ اور ادبی نقطہ ہائے نظر کا مرکب ہے۔ اس لیے وقت کا ایک خالص (Pure) تصور اس نظم کی کل کائنات ہے۔''(۹۱)

وقت کے مترادفات میں مجید امجد نے ''زمانے'' کے لفظ کو بہت زیادہ استعمال کیا

ہے۔زمانہ ان کے یہاں فرد، حیات اور کائنات کا انفرادی اور اجتماعی حوالہ بنتا ہے۔ محبتیں، نفرتیں، تعمیر، تخریب، محفل، تنہائی، حدود، لامحدود، دیکھے، اَن دیکھے، لمحے، صدیاں اور نہ جانے کتنے بے شمار عکس ہیں جو زمانے میں دیکھے جا سکتے ہیں۔زمانہ جاری وساری ہے، ازل سے ہے اور ابد تک رہے گا، غرض زمانہ وقت کے مترادف کے طور پر اپنا شعری اظہار پاتا ہے اور اس میں پل، لمحہ، سن، سال، صدی اور دنیا، جہان کے روپ میں سروپ ہوا ہے۔(۹۲)

مجید امجد کے فلسفیانہ انداز اظہار کا ایک نہایت مربوط حوالہ موت اور فنا کا تصور ہے۔ ایک شاعر ہونے کے ناطے موت کے بارے میں ان کا رویہ خالص فلسفیانہ تو نہیں اور نہ ہی وہ موت کی حقیقت اور اس کے مسائل کے حوالے سے سوالات اُٹھاتے ہیں، انھوں نے مختلف استعاروں اور علامتوں کے ذریعہ اس واردات کی عمومیت کو شاعرانہ تجربے کے طور پر محسوس کیا ہے تاہم موت اور فنا کے بارے میں ان کے خیالات کے تسلسل اور غور وفکر کرتے رہنے کے عمل نے اس موضوع پر ان کے نقطہ نظر کو ضرور ابھارا ہے۔

ویسے تو ہماری اُردو شاعری میں موت کا موضوع خاصا زیر بحث رہا ہے۔ کلاسیکی روایت میں موت ایک ناگہانی بلا اور نشانِ عبرت کا سامان رہی ہے۔ظاہر ہے بیرونی حملوں، کشت وخون، تباہی اور بربادی کے مناظر نشان عبرت ہی ثابت ہوتے ہیں۔شعرا نے اس صورتِ حال میں زندگی کی بے ثباتی اور اس کے عارضی ہونے کو موضوع بنایا، یا پھر موت کے مناظر کی خارجی تصویر سے تنگ آ کر داخلی دنیا میں موت کو لازوال حقیقت تسلیم کرتے ہوئے اُسے زندگی کا عارضی وقفہ قرار دیا، کبھی موت کو ایک ایسا موڑ سمجھا گیا جس کے آگے فنا کی تمام منازل ختم ہو جاتی ہیں اور انسان تمام دکھوں اور تکلیفوں سے نجات حاصل کر لیتا ہے۔صوفیانہ رویے نے حال کی تباہی کو اس طور گوارا کیا کہ یہ مہمان سرائے تو ویسے بھی ایک عارضی آرام گاہ ہے۔ جدید شعرا نے فنا اور موت کے داخلی تصور کو جدوجہد، شہادت، اصول اور انسانی سربلندی ایسے افکار سے جوڑ کر متحرک اور عملی تجربہ بنایا، غرض موت کو کسی نہ کسی حوالے سے شاعری کا موضوع بنایا جاتا رہا ہے۔

مجید امجد کے یہاں موت اور فنا کا تصور بیک وقت خارجی جبر اور داخلی کیفیت کے طور پر ابھرا ہے۔اگر مجید امجد کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ہر دور میں ان کے یہاں یہ موضوع مختلف جہتوں اور سمتوں کی طرف اشارہ نمائی کرتا نظر آئے گا۔ان کی شاعری کے ابتدائی دور میں موت

کے تصور کو ایک رومانوی رویے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اس دور میں عشق کے تجربات اور ان کی ناکامی کے اثرات ان کے اندر خواہشِ مرگ کا بیج بوتے ہیں۔ ان کے یہاں موت کو پکارنے کا یہ عمل بیک وقت زندگی سے شدید محبت کا بھی غماز ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

''مجید امجد اپنی ان ابتدائی نظموں میں اک دوراہے پر کھڑا نظر آتا ہے۔ ایک طرف تو اس احساس کے تحت کہ زندگی ہمہ وقت موت کی جانب رواں دواں ہے، وہ زندگی سے مسرت کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینے کی خواہش کرتا ہے جب کہ دوسری طرف وہ زندگی کو مسترد کر کے موت کی آغوش میں چلے جانے کا آرزومند ہے۔'' (۹۳)

مجید امجد کی ابتدائی دور کی شاعری میں موت کے رومانوی رویے کی پہلی جھلک نظم ''شرط'' (ص ۶۲) میں دکھائی دیتی ہے، جہاں وہ محبوب سے عہد و پیمان کرتے ہوئے مرتے دم تک ساتھ نبھانے کا ذکر کرتا ہے۔

تو یقیں رکھ، کہ ترے عشق میں جیتے جیتے — عدم آباد کی آغوش میں سو جاؤں گا
ایک دن دل سے جب آوازِ شکست آئے گی — اس کے آہنگِ فنا رقص میں کھو جاؤں گا
موت کے دیو کی آنکھوں سے ٹپکتا ہے جو — جذب اس شعلۂ جاں سوز میں ہو جاؤں گا
(''شرط''، ص ۶۲)

موت کا یہ رومانوی رویہ نظم ''شاعر'' (ص ۷۳) میں بیتی عمر کو دو گھڑیوں کی چھاؤں قرار دیتا، ''صبحِ نو'' (ص ۷۶) میں زندگی کو سانس کی مہلت کہتا اور ''قیدی دوست'' (ص ۹۰) میں قیدی دوام بلا ہونے کے عمل کو موت کے مختلف روپ قرار دیتا ہے۔ نظم ''کہاں'' (ص ۱۰۴) میں اگرچہ شاعر نے اپنے دوست کو موت کی آرزو نہ کرنے کی تلقین کی ہے تاہم وہ زندگی کو دامِ ممکنات قرار دے کر اپنی منزل کی گم شدگی کا اعلان کرتے ہیں۔ نظم ''رخصت'' شدید رومانوی رویے کی حامل ہے۔ اس میں ایک ناکام عاشق کے فوری ردِعمل کا اظہار ملتا ہے۔ یہ نظم خواہشِ مرگ کے تناظر میں شدید ذہنی اور جنسی دباؤ کی بھی غماز ہے۔

تھک گئیں آنکھیں، امیدیں سو گئیں، دل مر گیا

زندگی عزمِ سفر کر ، موت ، کب آئے گی تُو
آہ میری روح کو ڈسنے لگی ہے سانس سانس
اب میں رخصت چاہتا ہوں اے جہانِ رنگ و بُو

(''رخصت''،ص ۱۰۷)

اگلی نظم ''دنیا'' (ص ۱۰۸) میں وہ دنیا کی حقیقت کو محض فریب نظر قرار دیتے ہیں۔ ''خودکشی'' (ص ۱۰۹) میں وہ اس عمل سے متاثر ہوتے ہیں اور اپنی محبت کی ناکامی پر یہی عمل دہرانے کی آرزو رکھتے ہیں مگر بین السطور خوف اور زندگی سے محبت کا رویہ انھیں روک لیتا ہے۔

آؤ نا ، ہم بھی توڑ دیں اس دامِ زیست کو
سنگِ اجل پہ پھوڑ دیں اس جامِ زیست کو

(''خودکشی''،ص ۱۰۹)

نظم ''مسافر'' (ص ۱۱۰) اور ''سفرِ حیات'' (ص ۱۱۲) میں وہ زندگی کو حسرت بھری اور تقدیر جلی قرار دیتے ہیں اور اس ''راستے'' کے اختتام کی خواہش کرتے ہیں تاہم موت کا مفکرانہ اظہار ان کی نظم ''کنواں'' میں ہوتا ہے جو بیک وقت جبر اور تقدیر کے زمانی تسلسل کی کہانی ہے۔ یہاں موت زندگی کی طرح ایک مسلسل عمل ہے جو ہر لحہ ہمارے چاروں طرف جاری وساری ہے۔(۹۴)

مجید امجد کے یہاں موت اگرچہ داخلی سطح پر وارد ہوتی ہے تاہم سماجی اور معاشرتی سطح پر پائے جانے والی تیرگی، عدم توازن اور خارجی جبر بھی موت اور فنا ہی کا حوالہ ہے۔ موت کو اس سطح پر محسوس کرنے کا ذہنی عمل اپنے اندر ایک ایسا تیقن رکھتا ہے کہ یہ کیفیت کسی بھی وقت حقیقت کا روپ دھار سکتی ہے۔ اس صورتِ حال میں انسان مختلف انداز کے ردِعمل ظاہر کرتا ہے، پہلا تو یہ کہ وہ موت سے شدید خوف زدہ ہو جائے اور مرنے سے پہلے ہی موت کی کیفیت سے دوچار ہو جائے۔ دوسرا رویہ زندگی سے فرار حاصل کرنے کا ہے یا پھر زندگی کے اندر خود کو گم کر دینے کا۔ تیسرا رویہ موت کو ایک ناگزیر حقیقت مان کر اسے تسلیم کرنے اور اس سے بڑھ کر اُسے باطنی تجربہ بنا کر زندگی سے معنی اور مفہوم کشید کرنے کا ہے۔ مجید امجد نے خوف اور فرار کی بجائے موت کو ایک باطنی تجربہ بنایا ہے۔ وہ موت سے خوف زدہ نہیں ہوتے بلکہ اُسے فطرت کا جبر اور ناگزیر حصہ سمجھ کر اسے پرکھتے ہیں (۹۵)۔ یہ انداز ان کے یہاں ایک گہرے عرفان اور آگہی کے جذبے کو بیدار

کرتا ہے۔ موت مجید امجد کے یہاں آگہی کی وہ بھیک ہے جو زندگی کو سمجھ لینے کے بعد دی جاتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا، مجید امجد کے اس عمل کو بظاہر یاسیت پسندی اور تقدیر کی بالا دستی کو تسلیم کرنے کا رجحان خیال کرتے ہیں مگر حقیقت میں مجید امجد کے یہاں ''لمحۂ موجود'' فنا کی علامت نہیں بلکہ ایک ایسا روشن نکتہ ہے جس نے ہر شے کو منور کر رکھا ہے۔(۹۶)

موت اور فنا کے بارے میں یہ بات مدنظر رکھنی ضروری ہے کہ یہ بنیادی طور پر انسانی مسئلہ ہے۔ اس میں ایک طرف تو فرد کی ذاتی سوچ کارفرما ہے تو دوسری طرف وہ موت کو ''نظامِ فنا'' قرار دے کر پوری زندگی اور کائنات کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ موت یا فنا کے تصور کا دائرہ پھیلاؤ کی سمت گامزن ہے۔ ''روداِدِ زمانہ'' (ص ۱۸۵) ایسی ہی ایک نظم ہے جو وقت کے تصور کے ساتھ ساتھ فنا کے تصور کی بھی عکاسی کرتی ہے۔ اس فنا میں لمحۂ مختصر ہی وہ روشن نکتہ ہے جو موت کے عمومی تصور میں آگہی کا مخرج بنتا ہے۔ یہ وہ لمحہ ہے جو تیز و تند ہواؤں میں بھی ایک تتلی کی مانند شاخ سے چمٹا رہتا ہے۔

یاں اسی طرح سرِ سطحِ سوادِ ایام
بارہا جنبشِ یک موج کے ہلکورے میں
بہہ گئے غولِ بیاباں کے گرانڈیل اجسام
بارہا تند ہوائیں چلیں طوفاں آئے
لیکن اک پھول سے چمٹی ہوئی تتلی نہ گری

(''روداِدِ زمانہ''، ص ۲۰۳)

نظم ''صدا بھی مرگِ صدا'' (ص ۳۵۲) اس تناظر میں لکھی گئی اہم نظموں میں سے ایک ہے۔ یہ ایک ایسے قلم کار کی داستانِ حیات ہے جو زندگی کی رونقوں، ہنگاموں اور شہرتوں سے دُور کسی گوشہ گم نامی میں اپنی فصیلِ جاں میں محصور پڑا ہے۔ اس نظم میں جو تلازمات استعمال کیے گئے ہیں وہ موت کی مختلف شکلوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہ نظم ''موت'' کی اٹل حقیقت کا اعلان ہے اور فرد کی کربنا کی، بے چارگی اور جبریت کا منطقی استعارہ بن گئی ہے۔(۹۷)

یہی سوال، اب اس قبر کے اندھیروں میں
ہزار رینگتے کیڑوں کی سرسراہٹ ہے

اجل کی آہٹ ہے
یہ قبر، طنز ہے ان لازوال ارادوں پر
نگل گئے جنھیں ظلمت کے خشمگیں عفریت
مقدروں پہ محیط

(''صدا بھی مرگِ صدا''، ص ۳۵۵)

اس کے بعد آنے والی بہت سی نظمیں موت اور فنا کے تصور کو جزوی طور پر پیش کرتی ہیں۔ مثال کے طور پر ''بارکش'' (ص ۳۸۱) میں چابک کھاتے جانور، ''کارِ خیر'' (ص ۳۹۱) میں ننگی موت کی بھینٹ چڑھتی اپاہج بڑھیا، ''ہوٹل میں'' (ص ۳۹۹) میں موت سے ہم کنار ہوتے جانور، ''ریزۂ جاں'' (ص ۴۰۸) میں پراسرار واسطوں کا نظام، ''پچاسویں پت جھڑ'' (ص ۴۱۴) میں بجھتا ہوا ایک برس، ''بے نشاں'' (ص ۴۱۷) میں تہہ خاک دبی ہوئی قبریں، ''صدائے رفتگاں'' (ص ۴۲۷) میں یقینِ مرگ سے کھیلتی روحیں، ''مسلخ'' (ص ۴۵۰) میں شہرِ ابد کے تہہ خانے، ''ایکسیڈنٹ'' (ص ۴۵۶) کا نہ مٹنے والا خون کا دھبا وغیرہ، موت اور فنا کے موضوع کو مختلف تلازمات اور اشاروں سے واضح کرتے ہیں۔

مجید امجد کے آخری دَور کی شاعری میں موت اور فنا کا تصور بہت واضح ہو کر سامنے آیا ہے۔ ان نظموں میں وہ مختلف اشاروں کے ذریعہ اس کیفیت کو بیان کرتے ہیں۔ اس آخری دَور کی نظمیں درحقیقت آہستہ آہستہ بکھر جانے اور ختم ہو جانے کا احساس لیے ہوئے ہیں۔ ان نظموں میں موت کے مختلف رنگ اور روپ ہیں۔ ان نظموں کے حوالے سے آفتاب اقبال شمیم لکھتے ہیں کہ

> ''ان نظموں کا غالب موضوع جبلتِ مرگ ہے اور اس ناطے سے اقرارِ زندگی بھی ہے۔ وہ آنے والے لمحے کی آئندگی بھی دیکھ رہے ہیں اور انسانوں کے اندر پھیلے ہوئے مسائل، انسانوں کی کمیوں، کوتاہیوں اور محدودات کا جائزہ بھی لے رہے ہیں اور نفسِ انسانی کی تحلیل بھی کر رہے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے شائستہ غم ہو کر ذاتی مایوسیوں اور دل شکستگیوں سے ماورا ہو گئے ہیں۔'' (۹۸)

آخری دَور ہی کے حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے بھی قابلِ غور ہے:

''آخر آخر اُسے پوری زندگی موت کے جبڑوں میں جاتی دکھائی دینے لگی ہے۔

اس روح فرسا احساس میں جب اس کے اپنے جسم کے انہدام کا احساس بھی
شامل ہوا ہے تو موت ایک تجرید کے طور پر نہیں بلکہ ایک شبیہہ کے طور پر اس
کے روبرو آ گئی ہے۔"(۹۹)

ان نظموں میں ایک نامعلوم سا عکس ہے جو موت کی مختلف شکلیں اختیار کرتا رہتا ہے۔ کبھی یہ بقول ڈاکٹر وزیر آغا ایک ڈائن کا روپ دھار لیتا ہے(۱۰۰) جو اپنے نوکیلے دانتوں اور خون خوار پنجوں کو انسانی زندگی میں گاڑے ہوئے ہے اور کبھی ایک وحشت زدہ کر دینے والا سایہ ہے جو اندھیرے میں موت کے خوف کو بکھیر دیتا ہے۔ ان تصورات کے پس پردہ یقیناً انسان کا وہ خوف اور ڈر ہے جو اس کے اجتماعی لاشعور کی دین ہے، جو ہزاروں لاکھوں سالوں سے نسل انسانی میں منتقل ہوتا چلا آیا ہے۔ موت بھی یقیناً ایک ایسا ناگزیر اور اَن دیکھا عمل ہے جو اپنے بے پناہ اسرار کے ساتھ انسانی زندگی کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ یہ خوف زندگی کو ختم بھی کرتا ہے اور زندگی کی حفاظت کا ضامن بھی ہے۔ موت اور زندگی کی اِس جدلیاتی ہم رشتگی کو مجید امجد نے بڑے قرینے سے بیان کیا ہے۔ ان کے یہاں ابھرنے والے عکس اور شکلیں موت کے جس خوف کا احساس دلاتی ہیں وہ یقیناً تہذیبی اور نفسیاتی تسلسل کا حصہ ہے۔ "موانست" (ص۴۷۲) میں رات کے وقت چونکا دینے والا سایہ دراصل موت ہی کا عکس ہے۔

کالے کالے پروں کو اوڑھ کے سونے والی وحشت
پاس کے پیڑ پہ کندے جھٹک کے، چونکی، چیخی
جیسے کوئی اس کی طرف جھپٹا ہو
ڈرتے ڈرتے اس نے نیچے اندھیارے میں جھانکا
او ہو یہ تو ایک وہی سایہ تھا
وہ جو روشنیوں کے پہلے پھیرے سے بھی پہلے
روز ادھر سے گزرتا ہے اور پہلی کرن کی پینگ کے پڑنے سے بھی پہلے
چلتا چلتا اس باڑی میں کھو جاتا ہے

("موانست"، ص۴۷۲)

بیٹھے بیٹھے تو نے کتنی لاج سے دیکھا

ہیتل کے اُس اک تل کو جو تیری ناک میں ہے

اپنی پت پر یوں مت رتبھ، خبر ہے، باہر

اک اک ڈائین آنکھ کی پتلی تیری تاک میں ہے

(''اے ری چڑیا''، ص ۴۹۸)

اے وہ، میرا سر جس کے نادیدہ پنجے میں ہے

جس کی انگلیاں میری کنپٹیوں میں گڑی ہوئی ہیں، جانے مری ہی کس

کیفیت میں، مجھے چنخ دینے کو

اب میں کیسے پلٹ کر تیری جانب دیکھوں، اب میں کیسے تجھے بتاؤں

اب بھی گرم ہے راکھ____ میرے قدموں کے نیچے____ میرے

دل کے بجھے ہوئے سورج کی!

(''اپنے بس میں''، ص ۵۷۰)

مجید امجد کے یہاں موت کا ایک پہلو'' آگہی اور عرفان کا حصول'' بھی ہے۔ زندگی جو کہ نامعلوم کی تلاش کا مسلسل عمل اور ان دیکھے کو دیکھنے کا جتن ہے، ایک پیاس اور تشنگی کا احساس بن جاتا ہے۔ موت ایک پراسرار عمل ہے جو نامعلوم دنیاؤں کا راستہ ہموار کرسکتی ہے اور ان دیکھے کو مجسم کرنے کے امکانات رکھتی ہے۔ مجید امجد نامعلوم دنیاؤں اور ان دیکھے راستوں کو آگہی و عرفان سے تعبیر کرتے ہیں۔ زندگی جو نفرتوں اور غرض مندیوں کی آماجگاہ ہے کو موت کی آگہی کے ساتھ تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ ''گداگر'' (ص ۵۷۵) میں شاعر آگہی کی بھیک کا طالب ہے۔

ابھی ابھی تو، یہیں کہیں، تُو میری غفلت میں تھا

اب کہتا ہوں، مجھ کو میری آگاہی میں کب یہ بھیک ملے گی

(''گداگر''، ص ۵۷۶)

اور یہ خود آگاہ سی بے خبری جو میرے شعور کا جوہر بھی ہے

اور جو میرے شعور کے علم سے باہر بھی ہے

زندگی میں اک زندگی، آسمانوں سے آنے والی____ مٹی جس کی روح ہے

(''ساتوں آسمانوں۔۔۔''، ص ۶۴۱)

اس حوالے سے نظم ''جانے اصلی صورت'' (ص ۵۸۵) خاص اہمیت کی حامل ہے۔ یہ نظم بیک وقت فرد کے وجودی کرب اور موت کے امکانی عمل میں آگہی اور عرفان کی جھلک دکھاتی ہے۔ یہ ایک ایسی دراڑ ہے جس سے انسان ایک ایسی دنیا کا مشاہدہ کر سکتا ہے جو یقین و حدود سے بالاتر ہے اور جس کے پار کوئی خیال اور کوئی ارادے نہیں جا سکتے۔ اس دراڑ کے وَرے ایک ایسی مقدس آگ ہے جس کی لَو کلیوں کی برکھا ہے۔ غور کیا جائے تو اس مقدس آگ کا حوالہ ایک طرف تو مجید امجد کے مذہبی لاشعور سے جڑا ہوا ہے تو دوسری طرف یہ آگ وہ آگہی اور عرفان ہے جو موت کے بعد ہی میسر آ سکتی ہے۔ زندگی میں رہتے ہوئے اس آگ (آگہی) تک رسائی پانا ناممکن ہے کیونکہ یہ وہ اَن دیکھا مرحلہ ہے جس کا ادراک موت کے بعد ہی ممکن ہے۔

اک یہ دراڑ جو میرے بھیجے دماغ میں ہے کون اس کو پھلانگ سکے گا
اک یہ دراڑ کہ جس کے ادھر ٹھٹک کر رہ جاتے ہیں سارے خیال اور سارے ارادے
جس کے ادھر میری ذلت ہے
جس کے ادھر میں اک بے بس قوت ہوں
اک یہ دراڑ کہ جس کے وَرے وہ مقدس آگ ہے جس کی لَو میں کلیوں کی برکھا ہے
اک یہ دراڑ جو میرے بھیجے دماغ میں ہے کب اس کو پاٹ سکوں گا
اپنی حدوں کی حد سے آگے کب یہ قدم اُٹھے گا

(''جانے اصلی صورت۔۔۔''، ص ۵۸۵)

ان نظموں پر غور کیا جائے تو یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ مجید امجد کے یہاں موت کا موضوع ایک تسلسل کے ساتھ ان کی نظموں میں جھلک دکھاتا رہتا ہے۔ خصوصاً آخری دَور کی نظموں میں یہ موضوع اپنی فلسفیانہ جہت کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے۔

وقت اور فنا کے موضوعات کے ساتھ تقدیر کا موضوع بھی مجید امجد کے فلسفیانہ اندازِ فکر کی عکاسی کرتا ہے۔ فکری مباحث میں یہ موضوع اپنے دائرہ عمل کے حوالے سے مختلف معنیات کا حامل ہے پھر بھی اِسے وقت اور فنا کے تصور کے ساتھ ہی دیکھا جاتا ہے۔ یہ وہ مثلث ہے جو الگ زاویے رکھنے کے باوجود اپنی اکائی میں الگ شکل کی حامل ہے۔ تقدیر کیا ہے؟ کیا یہ وقت کے تعین کے ساتھ ساتھ اپنی فعالیت کا رُخ متعین کرتی ہے یا پھر یہ ایک طے شدہ پروگرام کا حصہ ہے۔ جیسے

وقت کی کلیت کا ایک تصور ایسا بھی ہے جہاں ماضی اور مستقبل اپنی اپنی جگہوں پر وقوع پذیر ہو رہے ہوتے ہیں، اسی طرح کیا تقدیر کسی منصوبے کی طرح کائنات کو چلا رہی ہے اور کیا فرد اس کے تابع ہے؟ وغیرہ، اس انداز کے بے شمار سوالات فلسفیانہ مباحث کو جنم دیتے ہیں۔ مجید امجد چونکہ شاعرانہ ذہن سے ان سوالات کو سوچتے ہیں اس لیے ان سوالات کی نوعیت بھی شاعرانہ ہو جاتی ہے اور ان کے جوابات بھی اسی طرز کے مطابق اختیار کیے جاتے ہیں۔

مجید امجد کے یہاں تقدیر کا موضوع جبریت کے ساتھ منسلک ہے۔ یہ کائنات، دنیا، معاشرہ، فطرت اور فرد سے فرد کا تعلق ــــــ یہ بھی رشتے ایک طرح کی جبریت کو ظاہر کرتے ہیں۔ جہاں تک اختیار کا تعلق ہے تو اس معاملے میں بھی انسان جبریت کا شکار ہے کیونکہ اُسے اپنے اختیار کے اظہار کے لیے جبر سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ اس موضوع کا سرا بھی مجید امجد کے ابتدائی دَور کی شاعری سے جا ملتا ہے اور نظم ''کنواں'' (ص ۱۱۵) اس کی واضح مثال بن کر ابھرتی ہے کہ جہاں تھکے ہارے بیلوں کا جوڑا، گراں بار زنجیروں، بھاری سلاسل اور کڑکتے ہوئے آتشیں تازیانوں کے ساتھ اپنی منزل سے بے خبر، مسلسل رواں ہے اور شاید یہی اس کا مقدر بھی ہے۔ ''طلوعِ فرض'' (ص ۱۴۸) میں زندگی کے مختلف کرداروں سے تقدیر کے جبر کی کہانی سنوائی گئی ہے جب کہ ''امروز'' (ص ۱۸۵) میں ہر شے وقت کے دیوتا کی حسیں رتھ کے پہیوں تلے پس جانے والی ہے۔ غرض جبریت کا ایک سلسلہ ہے جو کائنات میں جاری وساری ہے۔

اس موضوع پر مجید امجد کی واضح نظم ''جبر و اختیار'' (ص ۱۹۲) ہے۔ یہ نظم ان کے اس نقطۂ نظر کو نہایت بلیغ انداز میں پیش کرتی ہے۔ نظم کے پہلے بند میں زندگی کو ایک ایسا نغمہ قرار دیا گیا ہے۔ جس کی کوئی لے اپنے مخصوص سُروں سے باہر نہیں جاتی۔ ایک طے شدہ اور مربوط نظام ہے جس کے تحت زندگی کا نظام رواں دواں ہے۔

دف دفِ طبلک ، نفیرِ نے ، سرودِ ارغنوں
بہ رہا ہے ایک نغمہ - چار سو ، نکہت فشاں
خواب گوں ایواں میں ، دھندلے قمقموں کے درمیاں
نرم سانسوں میں انگاروں کی لپک تھامے ہوئے
ناچتے پیکر ہیں اور آشوبِ صد آہنگ ساز

کیا مجال اک چاپ بھی ہو تنکڑی سے بے نیاز

یہ نظم اپنے موضوع کے اعتبار سے مکمل اور واضح رخ اختیار کرتی ہے اور تقدیر کے جبر کو انسانی زندگیوں پر محیط دکھاتی ہے تاہم اس موضوع کا گہرا تاثر آخری دَور کی نظموں میں بڑے ہی واضح انداز سے دیکھا جاسکتا ہے۔ آخری دَور میں ''مسلخ'' (ص ۴۵۰) ''ڈرکا ہے کا'' (ص ۴۵۸) ''یہ سب دن'' (ص ۴۶۴) ''پھولوں کی پلٹن'' (ص ۴۸۴) ''زائر'' (ص ۵۰۸) ''اوراب یہ اک سنبھلا سنبھلا۔۔۔'' (ص ۵۳۲) ''سب کو برابر حصہ'' (ص ۵۳۴) ''اپنے لیکھ یہی تھے۔۔۔'' (ص ۵۴۴) ''گداگر'' (ص ۵۷۵) ''بندے جب تو۔۔۔'' (ص ۶۱۰) ''سدا زمانوں کے اندر۔۔۔'' (ص ۶۳۸) اور ''ان کو جینے کی مہلت۔۔۔'' (ص ۶۹۲) ایسی نظمیں ہیں جن میں تقدیر اور تقدیر کے حوالے سے جبریت کے موضوع کو زندگی کی محدود فعالیت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔

تقدیر، جبر واختیار اور زندگی سے متعلق مجید امجد کی نظموں کے مطالعہ سے ایک اہم سوال ابھرتا ہے اور وہ کائنات اور اس کے مظاہر کے حوالے سے تشکیک کا ہے۔ مجید امجد کے یہاں یہ رویہ محض اتفاق نہیں ہے بلکہ وہ زندگی کے آغاز وارتقا اور حیات وکائنات کے بارے میں بعض اوقات ابہام کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ابتدائی دَور کی نظموں میں یہ رویہ کہیں کہیں جھلک دکھاتا ہے۔ ''پھر کیا ہو'' اس حوالے سے قابلِ غور ہے۔

آسماں بھی نہ ہو زمیں بھی نہ ہو　　دشت و دریا نہ کوہ و صحرا ہو
دن ہو بے نور، رات بے ظلمت　　ماہ کافور، مہر عنقا ہو
نہ ازل ہو نہ ہو ابد کوئی　　کوئی جلوہ نہ کوئی پردا ہو

سوچتا ہوں تو کانپ جاتا ہوں
یہاں کچھ بھی نہ ہو تو پھر کیا ہو

(''پھر کیا ہو''، ص ۱۳۸)

اس انداز سے چھوٹے چھوٹے سوالات آغاز ہی سے ان کے یہاں سر اُٹھاتے رہتے ہیں۔ اس تشکیک آمیز رویے کے پس منظر میں ان کی ذاتی زندگی کی محرومیاں، عدم تحفظ، عدم توجہی، ازدواجی زندگی کی ناکامی، بے پناہ محتاط رویہ، خوف زدگی، لوگوں کے خودغرضانہ رویے،

سماجی عدم توازن وغیرہ ایسے محرکات کا عمل پذیر ہونا ممکن ہے۔ ان حالات میں کسی شخص کا تشکیک میں مبتلا ہونا بعید از قیاس نہیں ہے۔ اگر چہ ان کی تربیت مذہبی ماحول اور شخصیات کے زیر سایہ ہوئی تھی تاہم غور وفکر کرنے والے شخص کی طرح ان کے یہاں بھی بعض باتوں کے بارے میں ابہام نظر آتا ہے۔ اس ضمن میں قیوم صبا کا بیان کردہ واقعہ اس مسئلہ کی طرف توجہ دلانے کے لیے خاصا اہمیت کا حامل ہے۔

''ایک شام مجھے دکھ سا اور حیرت سی ہوئی تھی جب انھوں نے کسی مبلغ اور مصلح سے گفتگو کرتے ہوئے اچانک ہی کہا تھا کہ 'چھوڑیے صاحب! ایک لاکھ ایک سو پیغمبر آئے، اولیاء اور صلحاء اور ریفارمر بھی بے شمار آئے مگر آدمی جو کچھ ہے وہی کا وہی رہا ہے'۔ مجھے اس وقت یہ گمان ہوا کہ وہ خیر اور مذہب اور اخلاق وروحانی اصلاح کا شاید وجود ہی تسلیم نہیں کرتے، بڑے لا ادری قسم کے آدمی ہیں مگر پھر میں نے انھیں کسی کو بتائے بغیر اور کسی سے اس مسئلے پر گفتگو کیے بغیر مولانا محمد یار کی صوفیانہ مجالس میں بھی جاتے دیکھا۔'' (۱۰۱)

اس واقعہ سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ حیات وکائنات کے بارے میں ان کا رویہ ایک سوچنے والے شخص کا رویہ ہے۔ ان کی مذہبی حسیت اپنی جگہ اہمیت کی حامل ہے مگر چیزوں، رویوں اور مظاہر کے بارے میں ان کا ذہن کوئی یک رخ انداز سے سوچنے کا قائل نہیں تھا۔ وقت، فنا، تقدیر اور جبر ایسے سوالات جتنی وسعت رکھتے ہیں اس کے پیش نظر کسی کا لا ادری ہونا کوئی ناممکن امر نہیں ہے۔ مجید امجد کی نظموں میں بعض اشارے اس حوالے سے ضرور آتے ہیں تاہم ان کا مذہبی شعور زیادہ طاقت کا حامل رہا۔ وہ کائنات کو جس حیرت سے دیکھتے ہیں اسی حیرت کو اپنی شاعری میں سمیٹنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ ڈاکٹر سہیل احمد خاں مجید امجد کے فلسفیانہ اندازِ نظر اور افکار کے حوالے سے جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

''مجید امجد وقت کی قہاری کو زندگی کے چھوٹے چھوٹے مظاہر سے پیوست کرتے ہیں۔ دورِ زماں پر اگر کونیاتی سطح سے غور کیا جائے تو اپنی ہستی میں بھی شک آپڑتا ہے۔ اپنی عمر حتیٰ کہ تہذیبوں کی عمر بھی مختصر وقفہ ہے۔ اپنے شعور میں وقت کے اس تسلسل کو جگہ دی جائے تو زندگی گزارنا بھی مشکل ہے۔ ایک گہرا

احساسِ الم دلوں میں گھر کر لیتا ہے۔ اس لیے وقت اور اپنی ذات کے درمیان کسی نہ کسی انداز کا حصار کھینچنا پڑتا ہے۔" (۱۰۲)

مجید امجد کے یہاں تشکیک ایسے فلسفیانہ رویے کا انداز اس حوالے سے بھی غالب نظر آتا ہے کہ وہ کسی خاص عقیدے کے دائرے میں نہیں تھے ان کے نزدیک عملِ خیر ہی ایسا تسلسل ہے جو وقت کے ساتھ زمانوں پر محیط ہے۔ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ اگر ان کے یہاں استفہام، تشکیک اور تردید کا یہ رویہ نہ ہوتا تو ان کے یہاں تازہ شاعری جنم نہ لے سکتی۔ (۱۰۳)

سکوتِ پیہم کا یہ ترنم
یہ جھونکے جھونکے
میں کھلتے گھونگھٹ نئی رتوں کے
تھکی خلاؤں
میں لاکھ اَن دیکھی کہکشاؤں
کی کاوشِ رَم
ہزار نا آفریدہ عالم۔۔۔
تمام باطل
نہ ان کا مقصد نہ ان کا حاصل
اگر انھی کونپلوں کی قسمت میں نازِ بالیدگی نہیں ہے

("نژادِ نو"، ص ۲۱٦)

جو دن کبھی نہیں بیتا، وہ دن کب آئے گا — انھی دنوں میں اس اک دن کو کون دیکھے گا
اس ایک دن کو، جو سورج کی راکھ میں غلطاں — انھی دنوں کی تہوں میں ہے، کون دیکھے گا
میں روز ادھر سے گزرتا ہوں، کون دیکھتا ہے — میں جب ادھر سے نہ گزروں گا کون دیکھے گا
ہزار چہرے خود آرا ہیں، کون جھانکے گا — مرے نہ ہونے کی ہونی کو، کون دیکھے گا

("کون دیکھے گا"، ص ۴۴۵، ۴۴٦)

مجید امجد کے فلسفیانہ رویے کا جائزہ لیں تو ان کے یہاں کلیت کا تصور ابھرے گا۔ ہر

موضوع ایک داخلی ہم آہنگی میں دوسرے کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ ان موضوعات کو ایک دوسرے سے الگ کرنا شاید پوری طرح ممکن نہیں ہے کیونکہ وقت، فنا، تقدیر اور جبر ایسے موضوعات فکری اعتبار سے ایک ہی سلسلۂ سوال کی کڑیاں ہیں۔ مجید امجد کے یہاں ان تصورات کی وسعت حیرتوں کا جہان ہے جو ہر لحہ بدلتا رہتا ہے، شاید اسی وجہ سے وہ تشکیک کا شکار بھی نظر آتے ہیں تاہم ان کا تشکیک آمیز رویہ نظم کی فکری وسعت میں خاصا مددگار ثابت ہوا ہے۔ انھوں نے اس تشکیک کو کوئی روحانی یا مذہبی سوال نہیں بنایا بلکہ اسے جاننے کے عمل میں ایک ناگزیر رویہ سمجھا ہے۔

مجید امجد کے یہاں اِسی سلسلۂ سوال کی ایک کڑی سچ اور جھوٹ کی تفہیم میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔ سچائی کیا ہے؟ کیا سچائی کوئی حتمی اور ابدی حقیقت ہے جو ہر زمانے اور ہر جہت سے ایک ہی متعین معنی کا سرچشمہ ہے؟ ان سوالات کے جوابات بھی مجید امجد نے دینے کی کوشش کی ہے تاہم انھیں مجید امجد نے سماجی رویوں، انسانی رشتوں اور ابدی حقیقتوں کے ساتھ جوڑ کر دیکھا ہے۔

مجید امجد کے آخری دَور کی شاعری میں سچ، جھوٹ، نیکی، بدی، خودغرضی، بے غرضی وغیرہ ایسے سوالات کے جوابات تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

پھر جب دوستیوں کے سمندر میں دم سادھ کے اترے
اور اک لمبے، گہرے، بے سدھ غوطے کے بعد ابھرے
اپنے دل کا خزف بھی اپنے پاس نہ تھا
باہر دیکھا ____ باہر کوئی اور ہی دیس تھا
باہر ____ کیسا بازو دار لہکتا جنگل تھا
جنگل دوستیوں کا

(''پھر جب دوستیوں''، ص۴۶۹)

دن تو جیسے بھی ہوں ____ آخر اِک دن
دنوں کی اک اک سچائی کو جھوٹ کے تیشے مقرّض کر دیتے ہیں

(''دن تو جیسے بھی ہوں''، ص۴۸۱)

ان لوگوں کے اندر، جن کے اندر میں بھی ہوں

میرے برعکس، ایسے بھی
ہیں کچھ لوگ
جن کی باتوں کے کچھ سچے روپ
ان کے حربے ہیں
لیکن یہ سچ ان کا نہیں ہوتا
یہ سچ اوروں سے چھینا ہوا ہوتا ہے
اپنے جھوٹ اور اپنی بدی کو چھپانے کی خاطر

(''ان لوگوں کے اندر''، ص ۴۹۶)

پھر میرا دل کیوں نہ دکھے جب میں یہ دیکھوں
میری سچائی کو سمجھنے والے
میری بابت اپنے علم کو جھٹلانے کی کوشش میں، ہر گری ہوئی رفعت کو اپناتے ہیں
پہلے میرے ہونے کو اپنے دل میں دفنا دیتے ہیں
اور پھر میرے سامنے آ کر میرے سچ پہ ترس کھاتے ہیں

(''اپنے لیکھ یہی تھے''، ص ۵۴۴، ۵۴۵)

اس دنیا نے اب تک ہم کو ہمارے جس بھی دکھاوے سے پہچانا
ہم نے اس کی پرستش کی ہے
اور اب اس کی حفاظت کرتے کرتے اس کی حقیقت کو بھی کھو بیٹھے ہیں
سچ تو تھا ہی نہیں کچھ پہلے سے اور جھوٹ کی جو اک صورت تھی وہ بھی نہ رہی اب

(''اس دنیا نے اب تک''، ص ۶۳۰)

مجید امجد کی نظموں میں جبریت، فقدانِ شخصیت، انسانی بے بسی، موضوعیت، خواہشِ مرگ، لایعنیت، احساسِ کرب اور بیزاری کے جتنے حوالے آتے ہیں اُن کا پس منظر اُن کی اپنی زندگی یا ان کا عہد قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ سبھی حوالے خواہ ذات سے تعلق رکھتے ہوں یا عہد سے، مخصوص فلسفیانہ اندازِ فکر میں وجودی رویوں کی وضاحت کرتے ہیں۔ وہ جس طرح اپنے عہد کے بارے میں

سوچتے ہیں اور اسے محسوس کرتے ہیں اور سب سے بڑھ کر جب اس کرب کو شاعری کا حصہ بناتے ہیں تو ان کے یہاں ایک وجودی اندازِ نظر کی جھلک ضرور نظر آتی ہے۔ بقول ڈاکٹر تبسم کاشمیری:

''مجید امجد کی نظموں میں وجودی کرب نئی وجودیت کی تلاش میں ہے اور احساسِ شکست کی نئی تخلیقی قوتیں پیدا کرتا ہے۔ انسانی بے بسی اور بے چارگی کا جو نقش ان وجودی تصورات میں بنتا ہے، نئی دنیا کے نئے انسان کے لیے قابلِ قبول نہیں کہ اس سے انسانی عمل ساکت ہو جاتا ہے۔ مجید امجد کی نظموں میں نئی وجودیت کا رنگ ہے کہ یہ وجودیت آشوبِ زیست کی مروجہ صورتِ حال میں بے بسی اور بے چارگی کے تجربے سے آگے بڑھ کر ایک رجائی تجربہ پیدا کرتی ہے۔'' (۱۰۴)

گویا مجید امجد اپنے حال کی صورتِ حال سے مستقبل کے رویوں کی طرف سفر کرتے ہیں۔ یہ رویہ بذاتِ خود حال پر ان کی عدم اعتمادی پر دال ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ مجید امجد کی ذاتی زندگی محرومیوں اور عدم تحفظ کا مرقع رہی ہے، والدین کی علیحدگی، باپ کی شفقت سے محرومی، ماں باپ کی واحد اولاد ہونے کے سبب تنہائی، یہ سبھی ایسے واقعات ہیں جو ایک ذہنی خلفشار کو تخلیق کرنے کے لیے کافی ہیں، پھر اُس عہد کا جھنگ، بے روزگاری، سیاسی و سماجی عدم تحفظ ایسے اشارے ہیں جو اس دَور کی عکاسی کرتے ہیں۔ اس ساری صورتِ حال نے مل کر ان کے اندر احساسِ کرب اور تنہائی کو مضبوط کیا اس پر طرہ یہ کہ بے چینی، بے قراری، منافقت، خود غرضی اور مفاد پرست رویوں نے انھیں حد درجہ محتاط بنا دیا۔

عشق پیتا ہے جہاں خونابہ دل کے ایاغ
آنسوؤں کے تیل سے جلتا ہے الفت کا چراغ
جس جگہ روٹی کے ٹکڑے کو ترستے ہیں مدام
سیم و زر کے دیوتاؤں کے سیہ قسمت غلام
جس جگہ یوں جمع ہیں تہذیب کے پروردگار
جس طرح سڑتے ہوئے مردار پر مردار خوار

(''یہی دنیا''، ص ۵۹)

اس صورتِ حال میں اگر مجید امجد نے فرد کی ذات کو منافقانہ رویہ اپناتے دیکھا اور اثباتِ ذات کی وجودی اہمیت کو محسوس کیا تو یہ عمل قابلِ غور ہے۔ ڈاکٹر سعادت سعید کے خیال میں تیسری دنیا کا سماج، تیسری دنیا کا فرد اور کرب مجید امجد کی شاعری کا بنیادی سرچشمہ بنتے ہیں (۱۰۵)۔ یہ رائے بہت حد تک درست ہے کیونکہ وجودی فکر جس صورتِ حال میں پروان چڑھی وہ عالمی سطح پر شدید فسادات اور بے چینی کا عہد تھا۔

جب کسی معاشرے میں خلفشار اور بے چینی بڑھ جائے اور مذہبی و سماجی اقدار شکست و ریخت کا شکار ہونے لگیں تو فرد بحیثیت فرد کے نظر انداز ہوتا ہے اور اس کے وجود کا سوال جنم لیتا ہے کیونکہ یہ لمحہ وجود کی نفی کا لمحہ ہوتا ہے۔ فرد اپنی شناخت اور اثباتِ ذات کے لیے اپنے خارج کی بے چہرگی سے ہٹ کر اپنے اندر جھانکتا ہے اور اسی کے ذریعہ اپنے معروض کو دیکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ موجود میں پناہ لینے کے بعد معروض کا مطالعہ نئی طرزِ زندگی کی بنیاد رکھتا ہے، ایسی زندگی جو اس کی خود آگہی اور خود شناسی کا پَرتو ہوتی ہے کیونکہ موجود کا یہ عرفان حاصل ہوتا ہے کہ وہ معروض کی کسی بھی شے سے مماثلت نہیں رکھتا، وہ اپنے آپ کے حوالے سے یکتا اور منفرد ہوتا ہے اور یہ وجدان مجید امجد کے یہاں بھی ملتا ہے۔ (۱۰۶)

میں سینے میں داغوں کے دیپک جلائے
میں اشکوں کے تاروں کا بربط اٹھائے
خیالوں میں نغموں کی دنیا بسائے
اگر میں خدا اس زمانے کا ہوتا
تو عنوان اور کچھ اس فسانے کا ہوتا
عجب لطف دنیا میں آنے کا ہوتا

("شاعر"، ص ۷۳، ۷۵)

مجید امجد کی شاعری میں وجودی کرب کا احساس خصوصی طور پر ان کے آخری دَور کی نظموں میں شدت اختیار کر جاتا ہے۔ ان کی دروں بینی کا سفر ان نظموں میں لمبے غوطے کی مانند ہے جو وہ روح کی منجدھار میں لگاتے گئے ہیں، ویسے تو ان کی زندگی اور شخصیت کی بہت سی پرتیں مثلاً ان کے خاندانی حالات، شادی، بے روزگاری، سفر، ان کے عشق، مردم گریز رویے وغیرہ بھی

میں وجودی واردات کے عکس تلاش کیے جانے ممکن ہیں (۱۰۷)۔تاہم آخری دور کی نظموں میں جو گہرائی اور گیرائی ہے وہ وجودی وارداتوں کو سمجھنے میں خاصی اہمیت کی حامل ہے۔

مجید امجد کے یہاں آخری دور کی نظموں میں داخلی کیفیات کا جو عکس وجودی رویوں کو نمایاں کرتا ہے ان میں مایوسی کا حوالہ اہم ہے۔وجودی مفکرین کے نزدیک ایک فرد کی مایوسی یہی ہے کہ وہ کسی توقع، لالچ یا انعام کے بغیر عمل پر یقین رکھتا ہے یعنی اس کا عمل کسی طے شدہ نتیجے یا منزل سے ماورا ہوتا ہے۔ مجید امجد کے یہاں زندگی میں سرانجام دیئے گئے اعمال مثلاً نیکیاں، اچھائیاں، خلوص، محبت وغیرہ بے غرضی اور لالچ سے پاک ہوتے ہیں۔ان اعمال کا حاصل وہ گہری خود آگاہی ہے جو انسان کو حاصل ہوتی ہے جب کہ دوسری طرف جھوٹ کے تیشے ان اعمال کو بے چہرہ کرنے کے درپے ہیں۔ مجید امجد کے یہاں سچائی اور خلوص کا مٹتا ہوا رویہ شدید مایوسی اور بے چینی کو جنم دیتا ہے۔

اے رے دل
تیری خاطر جلتے بجھتے ہیں
کس کی خاطر، یہ اک صبح؟
کس کی خاطر آج کا یہ اک دن؟
کیسا دن؟
یہاں تو ہے بس ایک وہی اندھیر دنوں کا جس کی رَو
روحوں میں اور جسموں میں چکراتی ہے

(''یہ سب دن''، ص ۴۶۵)

اس تناظر میں ان کی نظم ''فرد'' بہت اہمیت کی حامل ہے۔

اتنے بڑے نظام میں صرف اک میری ہی نیکی سے کیا ہوتا ہے
میں تو اس سے زیادہ کر ہی کیا سکتا ہوں
میز پر اپنی ساری دنیا
کاغذ اور قلم اور ٹوٹی پھوٹی نظمیں
ساری چیزیں بڑے قرینے سے رکھ دی ہیں

دل میں بھری ہوئی ہیں اتنی اچھی اچھی باتیں
ان باتوں کا دھیان آتا ہے تو یہ سانس بڑی ہی بیش بہا لگتی ہے
مجھ کو بھی تو کیسی کیسی باتوں سے راحت ملتی ہے
مجھ کو اس راحت میں صادق پا کر
سارے جھوٹ مری تصدیق کو آ جاتے ہیں

("فرد"، ص ۴۷۰)

اس کے علاوہ لایعنیت، کراہت، احساسِ کرب، تصورِ موت اور مغائرت ایسے وجودی حربے ہیں جنھیں مجید امجد کی شاعری میں تلاش کیا جا سکتا ہے اور ان کے اپنے عہد کے رویوں کے ساتھ تجزیہ کیا جا سکتا ہے (۱۰۸)۔ تاہم مجید امجد کے یہاں "پہیہ" ایک ایسی علامت ہے جس میں ان کی شاعری کا وجودی حوالہ ابھر کر سامنے آ گیا ہے۔ بقول ڈاکٹر شاہین مفتی:

> "ادھر کائنات و حیات کے دائرے نے مجید امجد کے تحویلی سانچے "پہیے" اور اس کے مناسبات میں پناہ ڈھونڈی ہے بلکہ اگر ہم پہیے کو مجید امجد کی مظہریت کا کلیدی تصور Key-concept قرار دیں تو سارتر کے اس فقرے کی مزید تشریح ہو سکے گی کہ ہر طرز کا شعور دراصل کسی ایک چیز کا شعور ہے۔ یہ کلیدی تصور انکار اور اثبات کی یکساں کیفیات کا مظہر ہے۔" (۱۰۹)

مجید امجد کے یہاں پہیے کی یہ علامت سفر، تحرک، کنواں، ریل گاڑی، چرخہ، سائیکل، کار، رتھ، گیند، معاشی گردش، کائناتی عمل، سورج اور اس انداز کی بہت سی اشیا اور کیفیات میں متشکل ہوتی ہے۔ پہیہ مجید امجد کی زندگی کا Obsession بھی ثابت ہوتا ہے اور ان کے وجودی رویوں کا موثر اظہار بھی بنتا ہے (۱۱۰)۔ غور کریں تو وقت کا سفر، موت کا تسلسل، تقدیر کے بہلاوے، تشکیک سے تعین کا فاصلہ، یہ سبھی موضوع بھی دائروی گردش کے حامل ہیں، ان دائروں میں زندگی اور زندگی کے مختلف مظاہر، رویے اور رویوں کے بدلتے پیکر سبھی کچھ ایک عظیم ہم رشتگی کا اعلان کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ بات تو اپنی جگہ درست ہے کہ مجید امجد نے ایک شاعر کے مشاہدے اور ذہن سے اشیا و مظاہر کو دیکھا اور محسوس کیا ہے، وہ کسی فلسفی کی طرح سوالات قائم نہیں کرتے تاہم فلسفیانہ مباحث کے یہ سبھی اشارے ان کے یہاں کہیں واضح اور کہیں چھپ کر اپنی موجودگی کا پتہ دیتے ہیں۔

مجید امجد کے فلسفیانہ انداز نظر کے حوالے سے یہ بات بھی مد نظر رکھنی ضروری ہے کہ ان کے یہاں موضوعات کا منطقی سلسلہ ہے جو زنجیر کی کڑیوں کی طرح ایک دوسرے سے جڑا ہوا ہے اس لیے انھیں الگ الگ زاویوں سے دیکھنے کے باوجود بہر حال ایک ہی کلیت میں محسوس کیا جانا چاہیے۔

جدید عہد میں شاعری اور سائنس کے مابین رشتوں کی موجودگی کا سوال بھی زیر بحث رہا ہے اور یہ سوال اُٹھایا جاتا رہا ہے کہ کیا سائنس اور ادب میں کوئی حقیقی انسلاک موجود ہے؟ جہاں تک سائنس کا تعلق ہے یہ حواس کے ذریعہ اخذ شدہ علم کو اپنی فکری بنیاد بناتی ہے جب کہ شاعری اس سے ماورا ہو کر وجدان اور تخیل سے اپنا ناطہ جوڑتی ہے یوں بظاہر دونوں علوم کے منطقے نہ صرف مختلف ہو جاتے ہیں بلکہ ایک دوسرے سے متضاد سمتوں میں سفر کرنے لگتے ہیں۔ یہ بات تو درست ہے کہ شاعری بھی حواس کے ذریعہ اپنے تجربات کو اخذ کرتی ہے تاہم تخلیقی عمل کی پیچیدگی کسی تجسیم کے دائرے سے ماورا ہے۔ شاعری اور ادب کے بارے میں یہ مباحث مشرق کی نسبت مغرب میں زیادہ عام رہے ہیں۔ سائنس کو فطرت اور شاعری سے بے بہرہ کر دینے والی قوت مانا گیا تو دوسری طرف شاعری کو جنسی مستی میں لگائی گئی چیخیں قرار دیا گیا۔ غرض اس طرح کی آرا ہر دو اطراف سے دی جاتی رہی ہیں تاہم جدید طبیعات کے فروغ اور کوانٹم نظریات نے ایک معمولی ایٹم کے اندر رشتوں کے عظیم جال کو دریافت کیا ہے۔ اب ایٹم محض چند ذرات پر مبنی کوئی ٹھوس حقیقت نہیں رہا بلکہ اپنی ساخت کے اعتبار سے یہ رشتوں کے بے پایاں جال پر مشتمل ہے۔ اس طرح فلکیات کے حوالے سے بھی سائنس دریافت کی سرخوشی میں مبتلا رہی مگر اب کائنات کی وسعت اور اس کے مزید پھیلتے چلے جانے کے نظریات رواج پا گئے ہیں۔ اسی طرح نفسیات بھی ذہن کی کارکردگی کے بارے میں جاننے کی دعوے دار تھی مگر ذہن کے لاتعداد عملیات اور کارگزاریوں کی جہتیں وسعت پذیری کے دَر وا کیے ہوئے ہیں ــــــ اور آج کی سائنس اور سائنسی شعور خود کو اس پورے تناظر میں بہت معمولی سمجھنے پر مجبور ہے نیز جس طرح فزکس، میٹا فزکس اور سائیکالوجی، پیرا سائیکالوجی کے دائرے میں داخل ہوئی ہے، ایک طرح کا وجدانی عمل ان میں بھی جھلک دکھانے لگا ہے۔

اس سب کے باوجود کہ جدید علوم اور سائنس اپنی اعلیٰ ترین منہاج میں وجدانی شکل اختیار کر لیتے ہیں، یہ شاعری اور شعری عمل سے مختلف ہی قرار پاتے ہیں تاہم شاعری میں سائنسی

شعور کا رویہ ضرور جگہ بنا سکتا ہے۔ عہد جدید میں سائنس نے جو کمالات دکھائے ہیں اور جو نئے نظریات وایجادات سامنے آرہی ہیں اس کے اثرات بہرحال شاعرانہ ذہن کی کارکردگی پر ضرور اثرانداز ہوتے ہیں۔ اس صورتِ حال میں شاعری اور سائنس کے مابین ہم رشتگی کو تلاش کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

اس تناظر میں اگر مجید امجد کے سائنسی شعور کا مطالعہ کیا جائے تو اس کے بہت واضح حوالے ان کے یہاں مل جائیں گے۔ انھوں نے سائنسی حقائق کو اپنے شعور میں جذب کرکے انھیں اپنے مشاہدے کا حصہ بنایا ہے۔ مجید امجد کو سائنسی حقائق خصوصاً فلکیات کے ساتھ گہری دلچسپی رہی ہے۔ ڈاکٹر محمد امین کا خیال ہے کہ مجید امجد کو علمِ نجوم سے دلچسپی تھی، وہ خلائی علوم کا مطالعہ بھی کرتے رہتے تھے اس لیے ان کے یہاں کائنات کی وسعت اور لامحدودیت کا احساس پایا جاتا ہے (۱۱۱)۔ راقم کے پاس مجید امجد کے جو قلمی مسودات ہیں ان میں سولہ بڑے صفحات پر مشتمل ایک کتاب کا ابتدائی مسودہ بھی ہے (۱۱۲)۔ مجید امجد نے اس کتاب کا نام ''فسانۂ آدم'' تجویز کیا تھا اور اس میں زمین سمیت نظامِ شمسی کے دیگر ستاروں کے بارے میں سائنسی معلومات، ان کے سورج سے فاصلے، ان کا قطر وغیرہ کی تفصیلات، ہاتھ سے بنی ہوئی ڈائیگرام کے ساتھ موجود ہیں۔ یہ ابتدائی مسودہ ان کے سائنسی شعور اور علم کو سمجھنے کے لیے بہت اہمیت کا حامل ہے اور ان کی بہت سی نظموں میں اس کے براہِ راست حوالے موجود ہیں۔ (۱۱۳)

مجید امجد کو کائنات کی ابتدا اور زمین پر انسانی زندگی کے ارتقاء کی کہانی سے خاصی دلچسپی تھی۔ کائنات کے حوالے سے اُردو شاعری میں تین تصورات ملتے ہیں۔ پہلا مذہبی تصور، دوسرا جنموں کا تصور اور تیسرا سائنسی تصور (۱۱۴)۔ مجید امجد کی شاعری میں تیسرے تصور (سائنسی) سے بحث کی گئی ہے۔ وہ روایتی اور سنے سنائے قصوں کی بجائے گہرے مطالعہ اور مشاہدے کے بعد اس شعور کو اپنی شاعری کا حصہ بناتے ہیں۔ مجید امجدؔ نے علمِ فلکیات کا مطالعہ بڑی گہرائی سے کیا تھا، وہ کائنات کے بارے میں جدید ترین معلومات رکھتے تھے، جدید سائنس نے ستاروں کی زندگی اور ان کے مرنے کے بعد کائنات کے پھیلتے چلے جانے کا ذکر کیا ہے وہ معلومات مجید امجد کے ذہن کا حصہ رہی ہیں۔ اس حوالے سے چند اہم اقتباسات ملاحظہ کریں، اقتباسات علمِ فلکیات کے حوالے سے ان کے نامکمل قلمی مسودے بعنوان ''فسانۂ آدم'' سے لیے گئے ہیں۔

''آج ہم جانتے ہیں کہ دنیا، یہ ہمارا کرہ ارض متحرک ہے۔ گردش میں ہے۔
آج ہم مختلف دیگر عالموں، تاروں اور سیاروں اور زمانوں کے فاصلوں اور
فضاؤں کی لامحدودیت اور محدود ولامحدودیت کے متعلق بہتر اور زیادہ درست
واقفیت رکھتے ہیں۔ آج ماہرینِ فلکیات مختلف اجرام آسمانی کی ہیئت، مقام،
دوری، رفتار اور ماہیت کے مختلف حیران کردینے والے انکشافات کر چکے ہیں
کہ اِن کی روشنی میں ساری دنیا کی حیثیت ایک وسیع ومدور خلا کے اندر ایک حقیر
سے نقطے سے بھی زیادہ غیر اہم ہوکر رہ گئی ہے۔۔۔۔۔۔ سورج بھی اور لکھوکھا
ستاروں کی طرح اس خلائے بسیط میں ایک عام ستارہ ہے۔'' (۱۱۵)

''ہر ستارے کی ابتدا ایک عظیم (Globe of Gas) گیس کے بڑے بلبلے
سے ہوتی ہے جو سکڑتا ہے تو اس کے بطن میں گرمی پیدا ہوتی ہے اس کے پھیلنے
اور سکڑنے کا مسلسل عمل جاری رہتا ہے جس کی وجہ سے ایک مرحلہ ایسا آتا ہے
جب اس کا ٹمپریچر بڑھ جاتا ہے اور اس کی تابانی میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس
سارے عمل کے دوران میں ستارہ اپنے جسم کو مسلسل روشنی اور قوت میں تبدیل
کرتا رہتا ہے اور بالآخر ختم ہو جاتا ہے۔'' (۱۱۶)

اس انداز کی بہت سی سائنسی معلومات کو انھوں نے باقاعدہ تحقیق کرنے کے بعد تحریر کیا تھا جو اس بات کا کھلا ثبوت ہیں کہ مجید امجد کی شاعری میں سائنسی شعور کا موضوع محض اتفاق نہیں اور نہ ہی سنی سنائی گفتگو تک محدود ہے بلکہ جہاں وہ ستاروں کے بننے، بکھرنے، کائناتوں کے پھیلنے اور ان کے اسرار جاننے کی بات کرتے ہیں اس کے پیچھے ٹھوس دلائل اور گہرا مطالعہ کارفرما ہوتا ہے۔

مجید امجد کی شاعری کا جائزہ لیں تو کلیات میں شامل تیسری نظم ''ہوائی جہاز کو دیکھ کر'' (ص ۴۵) سائنسی ایجادات سے حاصل ہونے والی کیفیت کی عکاسی کرتی ہے۔ یہ نظم ایک ایسے شخص کی حیرت کا اظہار ہے جو زمانے کی رفتار کا ساتھ نہیں دے سکا تاہم ایک آرزو اور لگن ہے جو آگے بڑھنے کی ضامن ثابت ہوتی ہے۔

اگر یہ آرزو انساں کے دل میں جلوہ گر ہوگی — کہ چھن جائیں نہ عیشِ سرمدی کی نزہتیں اس سے

تو اس کی زندگی تابندہ تر پائندہ تر ہوگی　　فقط سعیِ مسلسل سے فقط ذوقِ تجسس سے

(''ہوائی جہاز کو دیکھ کر''، ص ۴۵)

''۲۹۴۲ء کا ایک جنگی پوسٹر'' سائنسی شعور کے حوالے سے نہایت اہمیت کی حامل نظم ہے۔ یہ نظم ۱۹۴۲ء میں لکھی گئی تھی اور مجید امجد ۲۹۴۲ء یعنی ایک ہزار سال کے بعد کی دنیا کا نقشہ کھینچ رہے ہیں۔ یہ نظم اگرچہ سائنسی فسانے کی طرز پر لکھی گئی ہے تاہم اسے پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ مجید امجد اُس دَور میں بھی سائنسی موضوعات میں گہری دلچسپی لیتے تھے۔ اس نظم میں مجید امجد کے یہاں مستقبل بینی کا جو رویہ ملتا ہے وہ قابلِ غور ہے۔ ڈاکٹر محمد امین اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ

> ''مستقبل شناسی کے حوالے سے مجید امجد کی اہم ترین نظم ''۲۹۴۲ء کا ایک جنگی پوسٹر'' ہے۔ یہ نظم ۱۸ر جولائی ۱۹۴۲ء کو لکھی گئی۔ میری محدود معلومات کے مطابق ۱۹۴۲ء میں ہمارے یہاں خلا کے بارے میں بہت کم معلومات، میسر تھیں۔ مغرب کے ترقی یافتہ ممالک میں بھی خلائی علوم ابھی اتنے زیادہ ترقی یافتہ نہیں تھے۔ لوگوں کے ذہنوں میں سیاروں کی جنگ کا تصور نہیں تھا۔ یہ ابھی حال ہی کا تصور ہے، مجید امجد کے تخلیقی تخیل کا کمال دیکھئے کہ انھوں نے ۱۹۴۲ء میں نظم کی صورت میں یہ تصور پیش کیا۔'' (۱۱۷)

اک محافظ ستارے نے کل شام　　کرۂ ارض کو خبر دی ہے
ملکِ مریخ کے لٹیروں نے　　وادیٔ مہ تباہ کر دی ہے
جادۂ کہکشاں کے دونوں طرف　　گھاٹی گھاٹی لہو سے بھر دی ہے
آج انھوں نے نظامِ عالم کو　　دعوتِ آتش و شرر دی ہے
آن پہنچی ہے امتحان کی گھڑی　　خاکیو! وقتِ پائے مردی ہے
یہ تمھیں نے ہی بزمِ انجم کو　　تابشِ سلکِ صد گہر دی ہے
یہ تمھیں نے متاعِ نور اپنی　　مشتری کو بھی مشت بھر دی ہے
آج تقدیرِ زندگی نے صدا　　پھر تمھیں نوبتِ دگر دی ہے

آب اور گل کے اک کھلونے کو شانِ دارائی بشر دی ہے
پھاند جاؤ حدیں زمانوں کی
تھام لو باگ آسمانوں کی

("۲۹۴۲ء کا ایک جنگی پوسٹر"، ص۱۲۲، ۱۲۳)

اسی موضوع کے حوالے سے ایک اور اہم نظم "راتوں کو۔۔۔" ہے۔ اس نظم میں مجید امجد نے کائنات کے آغاز اور زندگی کے ارتقا کو بیان کیا ہے اور کروڑوں اربوں سالوں کے ارتقائی عمل کو چند لفظوں میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔

ان سونی تنہا راتوں میں
دل ڈوب کے گزری باتوں میں
جب سوچتا ہے، کیا دیکھتا ہے، ہر سمت دھوئیں کا بادل ہے
وادی و بیاباں جل تھل ہے
ذخار سمندر سوکھے ہیں، پُرہول چٹانیں پگھلی ہیں
دھرتی نے ٹوٹتے تاروں کی جلتی ہوئی لاشیں نگلی ہیں
پہنائے زماں کے سینے پر اک موج انگڑائی لیتی ہے
اس آب و گل کی دلدل میں اک چاپ سنائی دیتی ہے
اک تھر کن سی، اک دھڑکن سی، آفاق کی ڈھلوانوں میں کہیں
تانیں جو ہمک کر ملتی ہیں، چل پڑتی ہیں، رکتی ہی نہیں
ان راگنیوں کے بھنور بھنور میں صدہا صدیاں گھوم گئیں
اس قرن آلود مسافت میں لاکھ آبلے پھوٹے، دیپ بجھے
اور آج کسے معلوم، ضمیرِ ہستی کا آہنگِ تپاں
کس دُور کے دیس کے کہروں میں لرزاں لرزاں رقصاں رقصاں
اس سانس کی رو تک پہنچا ہے

("راتوں کو۔۔۔"، ص۱۹۳، ۱۹۴)

یہ نظم ستاروں اور کائناتوں کے ارتقا اور زندگی کے ہمکتے ساز کے آغاز کی داستان ہے۔ مجید امجد نے ''فسانہ آدم'' میں ستاروں اور سیاروں کی زندگی کا جو حال لکھا ہے یہ نظم اسی کی شعری شکل ہے۔ نظم ''روداد زمانہ'' میں بھی انھوں نے طبیعی اور حیاتیاتی حقائق کو بیان کیا ہے۔

کیا وہ شوریدگی آب و دخاں کی منزل
کیا یہ حیرت کدۂ لالہ و گل کی سرحد

(''رودادِ زمانہ''، ص۲۰۲)

''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' سائنسی موضوعات کے اعتبار سے نہایت اہمیت کی حامل نظم ہے۔ مجید امجد کسی اہم موضوع پر لکھنے سے پہلے گہرا مطالعہ کرنے کے عادی تھے، اس نظم کے سلسلے میں بھی انھوں نے سائنسی موضوعات، نظامِ شمسی، مریخ ستارے کے مختلف چاند مثلاً دائموس، ارناؤس، فیبوس کے بارے میں بہت سی معلومات اکٹھی کیں (۱۱۸) اور پھر کہیں جا کر انھیں ایک نظم کی شکل میں بیان کیا۔ نظم میں جہاں ستاروں کا ذکر کیا گیا ہے وہاں ستاروں کے بننے اور اپنا وقت گزارنے کے بعد بکھر جانے کے اشارے بھی موجود ہیں۔ (۱۱۹)

جس طرح ایک سہارے کی تمنا میں کسی ٹوٹتے تارے کی حیات
مہ و انجم کے سفینوں کی طرف اپنے بڑھائے ہوئے ہات
خمِ افلاک سے ٹکرا کے بھسم ہو جائے
(ان خلاؤں میں کسے تابِ پرافشانی ہے)

(''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب''، ص۲۵۴)

نظم ''بس اسٹینڈ پر'' بھی انسان کی ارتقائی منزلوں کے حوالے سے اٹھائے گئے سوالات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ بس اسٹینڈ پر کھڑا آدمی حیاتِ انسانی کی پہیلی کو حل کرنے کی کوشش میں مصروف ہے۔ بظاہر وہ بس کے انتظار میں کھڑا ہے تاہم وہ انسان اور اس کے ارتقا پر غور و فکر کر رہا ہوتا ہے۔

مگر توبہ، مری توبہ، یہ انساں بھی تو آخر اک تماشا ہے
یہ جس نے پچھلی ٹانگوں پر کھڑا ہونا بڑے جتنوں سے سیکھا ہے
ابھی کل تک، جب اس کے ابرووں تک موئے پیچاں تھے

ابھی کل تک ، جب اس کے ہونٹ محرومِ زنخداں تھے
ردائے صد زماں اوڑھے ، لرزتا، کانپتا، بیٹھا
ضمیرِ سنگ سے بس ایک چنگاری کا طالب تھا

(''بس اسٹینڈ پر''، ص۲۶۹)

ارتقائے انسانی کے حوالے سے ڈارون کے خیالات پر خاصی بحث ہوتی رہی ہے اور یہ سوالات اُٹھائے گئے تھے کہ کیا فطرت اپنے ارتقائی عمل میں اخلاقی اقدار کی پاسداری کرتی ہے، کیا انواع کی ترقی کے ساتھ اخلاق کی ترقی بھی ہو رہی ہے یا یہ امر معکوس ہے ___ وغیرہ اسی انداز کا رویہ نظم کے اندر بھی موجود ہے (۱۲۰)۔ اپنے قلمی مسودے ''فسانۂ آدم'' میں مجید امجد لکھتے ہیں کہ

''۔۔کون جانے کب سے اس مہیب، لامحدود، نیلگوں فضا کے اندر مصروفِ گردش وسفر ہے اور کتنی عظیم تبدیلیوں اور کتنے زمانوں کے الٹ پھیر کے بعد اس قابل ہوئی کہ نوعِ انسانی کے اولین افراد اس کی برفیلی غاروں کے اندر اپنے 'دونوں اگلے پیروں'' سے اپنے بدن کا بوجھ ہٹا کر، اپنے دونوں پاؤں پر ایستادہ ہوسکیں، اور اپنے بھونڈے ہاتھوں سے، ہڈی اور پتھر سے اپنے بھدے اوزار گھڑ سکیں۔'' (۱۲۱)

نظم ''دوام'' (ص۳۶۶) میں کڑکتے زلزلے اور قیامت کا سماں، ''ایک شام'' (ص۴۰۲) میں پگھلی ہوئی بے جسم سلاخیں، ''نیلے تالاب'' (ص۴۶۱) میں نیل گگن کی ٹینکی اور سات سمندر سات بھرے ٹب اور ''بھائی کو سیجن اتنی جلدی کیا تھی'' (ص۴۷۵) میں تین کرے اور تین زمانے وغیرہ ایسے حوالے ہیں جو مجید امجد کے سائنسی طرزِ فکر اور شعور پر دال ہیں۔ نظم ''مرے خدا مرے دل'' میں بھی مجید امجد نے چٹانیں پگھلنے اور ستاروں کے ملنے کو ان گنت سورجوں کی تخلیق کا عمل بتایا اور اگر اسے مجید امجد کے ''فسانۂ آدم'' کے ساتھ ملا کر پڑھا جائے تو ان مصرعوں کی معنویت دو چند ہو جاتی ہے۔

ترے ہی دائرے کا جزو ہیں وہ دور کہ جب
چٹانیں پگھلیں، ستارے جلے، زمانے ڈھلے
وہ گردشیں جنھیں اپنا کے ان گنت سورج
ترے سفر میں بجھے تو انھی اندھیروں سے

دوام درد کی اک صبح ابھری ، پھول کھلے
مہک اٹھی تری دنیا ، مرے خدا مرے دل

(''مرے خدا مرے دل'' ص ۳۷۱)

مجید امجد کے سائنسی مشاہدے کی ایک نہایت معنی خیز جہت نظم ''ہر سال ان صبحوں۔۔۔'' میں نظر آتی ہے۔اس زاویہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے شہزاد انجم لکھتے ہیں:

''امجد کے سائنسی زاویہ نظر اور Empirical مشاہدے کی ایک نہایت دلچسپ مثال پیش کرتا ہوں، کارل ساگاں نے اپنی کتاب ''کائنات'' میں لکھا ہے کہ آسمانوں اور زمینوں میں ایک لاجواب کیلنڈر ہے، نیو میکسیکو میں گیارہویں صدی کا بنا ہوا ایک بے چھت مندر ہے،۲۱ جون کو یعنی سال کے سب سے لمبے دن صبح سورج کی ایک کرن کھڑکی سے داخل ہوتی ہے اور آہستہ آہستہ حرکت کرتی ہوئی ایک مخصوص طاق تک پہنچتی ہے لیکن یہ صرف ۲۱ جون ہی کو ہوتا ہے۔'' (۱۲۲)

بیان کردہ صورتِ حال میں مجید امجد کی نظم دیکھیں کہ انھوں نے کس طرح اس خاص دن کو اپنی نظم میں سمویا ہے۔

ہر سال ان صبحوں کے سفر میں ___ اک دن ایسا بھی آتا ہے
جب، پل بھر کو، ذرا سرک جاتے ہیں، میری کھڑکی کے آگے سے گھومتے ساتھ کروڑ کرے اور
سورج کی پیلے پھولوں والی پھلواڑی سے اک پتی اڑ کر میرے میز پر آ گرتی ہے
ان جنیاں جہتوں میں سا کن!
تب اتنے میں، سات کروڑ کرے، پھر پاتالوں سے ابھر کر، اور کھڑکی کے سامنے آ کر،
دھوپ کی اس چوکور سی ٹکڑی کو گہنا دیتے ہیں، آنے والے برس تک
اس کمرے تک واپس آنے میں، مجھ کو اک دن، اس کو ایک برس لگتا ہے

(''ہر سال ان صبحوں'' ص ۵۶۲)

اس کے علاوہ مجید امجد کی دوسری نظموں ''ان سب لاکھوں کروں'' (ص ۵۸۶)، ''برسوں عرصوں میں'' (ص ۶۷۵) اور ''خورد بینوں پہ جھکی'' (ص ۶۷۷) میں سائنسی زاویہ نظر

سے زندگی، کائنات اور ارتقا کا مطالعہ کیا گیا ہے تاہم ان نظموں کو بیان کرنے میں جو شاعرانہ حسن درکار تھا اُسے بھی انھوں نے متاثر نہیں ہونے دیا۔ اس انداز کی کہی گئی نظمیں صرف سائنسی شعور ہی کا اظہار نہیں کرتیں بلکہ ان نظموں کے اندر معنویت کی تہیں موجود ہیں۔ یہ نظمیں بھی ان کے سماجی اور فلسفیانہ افکار کی وضاحت میں مددگار ثابت ہو سکتی ہیں۔ مثالیں دیکھیں:

ان سب لاکھوں، کروں، زمینوں کے اوپر، لمبی سی قوس میں، یہ بلوریں جھرنا
جس کا ایک کنارا، دور، اُن چھتناروں کے پیچھے، روشنیوں کی
ہمیشگیوں میں ڈوب رہا ہے

جس کا دھارا میرے سر پر چھت ہے
اور میں اس پھیلاؤ کے نیچے
کبھی نہ گرنے والی، گرتی گرتی، چھت کے نیچے ـــــــ

("ان سب لاکھوں کروں"، ص ۵۸۶)

کسے خبر کیسی ہیں دوریوں کی یہ دنیائیں جو برسوں عرصوں ہمارے دلوں سے بعید
رہتی ہیں
اور اچانک کبھی ہم اپنی زندگیوں کو ان کے چمکتے مدار میں پاتے ہیں، پل بھر کو
پل بھر اتنے قریب تک آ کر پھر وہ دوریاں اپنے سدیمی سفر پر ہم سے دُور اور دُور تر
ہو جاتی ہیں

("برسوں عرصوں میں"، ص ۶۷۵)

خوردبینوں پہ جھکی آنکھوں کی ٹکٹکی کے نیچے دنیا کے چمکیلے شیشے پر اپنے لہو کی چکٹ میں
کلبلاتے، بے کل جرثومو!
دیکھو تمہارے، سروں پر گرداں خوردبینوں میں گھورتی آنکھیں تقدیروں کی
تم سے کیا کہتی ہیں ـــــ سنو تو ـــــ
بھرے کرے پر جڑ جڑ جیتے کرمکو، تم کب تک سورج کی کرنوں کا میٹھا کیچڑ چاٹو گے
گیلا رستلا سرد اندھیرا ہے آگے تو ـــــ

("خوردبینوں پہ جھکی"، ص ۶۷۷)

یہ وہ موضوعات ہیں جو اپنی فکری وسعت اور تہہ داری کے باعث مجید امجد کی نظموں کا بنیادی حوالہ بنتے ہیں۔ مجید امجد کے یہاں دیگر موضوعات کا مطالعہ کریں تو وہ بھی انھی بنیادی موضوعات کی دین ہیں۔ ان کی دردمندی، غم پسندی، اقدار کی پامالی اور رویوں کی بے چہرگی ایسے اور بھی بہت سے ضمنی موضوعات ان کی نظموں میں تلاش کیے جاسکتے ہیں لیکن یہ ضمنی حوالے ان کے سماجی، تہذیبی اور معاشرتی رویوں، فلسفیانہ اندازِ نظر اور سائنسی شعور کے حامل موضوعات ہی کا عکس ہیں۔ یہ موضوعات فکری پھیلاؤ، ندرت اور گہرائی کے اعتبار سے نظم کی روایت میں نہایت اہم مقام رکھتے ہیں۔

—— (۳) ——

بیسویں صدی کا منقلب طرزِ احساس نظم کی صورت میں متشکل ہوا ہے۔ سیاسی، سماجی، ادبی اور تہذیبی حوالے سے معاشرہ جن تبدیلیوں سے گزر رہا تھا، اُردو نظم نے ان تبدیلیوں سے اپنا دامن نہیں بچایا بلکہ کھلے بازوؤں کے ساتھ نئے طرزِ احساس کو خوش آمدید کہا۔ سرسید کے عہد میں نظم کو جس طرح اہمیت حاصل ہوتی تھی اس کے پیشِ نظر یہ صنف ایک خاص طرح کے فکری ارتقا کی طرف بڑھ رہی تھی تاہم بیسویں صدی کے جدید شعور، علوم کی کثرت، افکار کے تبادلے اور سب سے بڑھ کر برصغیر کی سیاسی صورتِ حال نے نظم کے اندر تبدیلی کے عمل کو تیز تر کر دیا۔ سرسید عہد میں حالؔی اور آزاؔد کی نظم جتنی سیدھی اور سادہ شکل میں اپنا آغاز کرتی ہے بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی اس میں تبدیلی کا عمل تیز تر ہو جاتا ہے۔ یہ نظم کا لچک دار رویہ تھا کہ وہ تبدیلیوں کو نہ صرف قبول کر رہی تھی بلکہ اسے اپنی عصریت سے ہم آہنگ کر کے تخلیقی معیار بھی فراہم کر رہی تھی۔ حالؔی اور آزاؔد کی نظم کے برخلاف رومانوی ردیفوں نے نظم کے تنگ اور سادہ لہجے کو کھلا اور پُر کار کیا اور نظم میں فطرت اور اصلاح کی بجائے سلمیٰ، ریحانہ کے نام سنائی دینے لگے۔ اختر شیرانی اس عہد کے ایک رول ماڈل بن کر ابھرتے ہیں اور ان کے بعد آنے والے فکری دھارے انھی کی سرزمین سے ہو کر اپنی اپنی منزل کی جانب رواں ہوتے ہیں۔ اقبال کی آواز منفرد بھی تھی اور یکتا بھی سو اس کی تقلید نہ ہو سکی اور ویسے بھی اقبال ہی کے عہد میں نظم کا ہیئتی سوال ابھر کر سامنے آرہا تھا۔

۱۹۳۰ء کے بعد کے ادبی منظر نامے پر نظر ڈالیں تو جیسے نظم کی روایت پروان چڑھتی محسوس ہوتی ہے اور اسی آنے والی دو دہائیوں میں تو جیسے جدید نظم ایک نہایت طاقت ور اور توانا شکل اختیار کرتی نظر آتی ہے۔ اگر اُردو نظم کی پچاس سالہ روایت (۱۹۳۵ء تا ۱۹۸۰ء) کا جائزہ لیں تو نظم کے چند لہجے ہی رول ماڈل بن سکنے کی صلاحیت رکھ سکے ہیں۔ ترقی پسند تحریک میں نظم ایک جاندار صنف تھی۔ جوش، مجاز، مخدوم، فیض، جذبی، ظہیر کاشمیری، مجروح، علی سردار جعفری، احمد ندیم قاسمی، حبیب جالب وغیرہ اس تحریک کے نمائندہ شاعر تھے تاہم ان میں فیض کی شاعری رول ماڈل کا درجہ رکھتی ہے۔ حلقہ ارباب ذوق کی ادبی روایت میں نظم کی شکل متعین کرنے والوں میں میرا جی، قیوم نظر، منیر نیازی، مختار صدیقی وغیرہ کے نام آتے ہیں تاہم میرا جی ایک ایسا شاعر ہے جو حلقہ کے ساتھ جدید نظم کے حوالے سے بھی رول ماڈل بنتے ہیں۔ جدید نظم کے اندر تیسرا اہم فکری دھارا، ن۔م۔راشد کی شکل میں بہتا ہے۔ راشد کی آواز، لہجہ اور اُسلوب اپنے ہم عصروں سے الگ تھا اور یہ لہجہ روایت سازی کی صلاحیت رکھتا تھا۔ جدید نظم میں شعرا کی طویل فہرست میں ایک منفرد آواز اختر الایمان کی ہے جو اپنے مواد اور پیش کش میں قابلِ تقلید خصوصیات کی حامل ہے جب کہ ایک اہم نام خود مجید امجد کا بھی ہے۔

جدید اُردو نظم کی فکری اور فنی بنیادوں کو مضبوط کرنے اور نیا جہان معنی تخلیق کرنے کے حوالے سے یہ شاعر مواد اور پیش کش ہر دو حوالوں سے نمائندہ خصوصیات کے حامل ہیں۔ اس لیے کسی بڑے شاعر کے فکری وفنی مقام کا تعین انھی شعرا کے یہاں پائے جانے والے رویوں کے تجزیہ سے کیا جا سکتا ہے۔ یوں ایک آزاد ادبی ڈسکورس کے نتیجے میں ان فکری دھاروں کا تجزیہ کیا جانا ممکن ہے جو اپنے ہم عصروں اور آنے والوں کو مواد اور ہیئت کی سطح پر متاثر کرتے ہیں۔ راشد، میرا جی، فیض اور اختر الایمان کو جدید نظم کے رجحان ساز شاعر قرار دیا گیا ہے، ناقدین کا رویہ اس ضمن میں خاصا فراخ دلانہ بھی رہا ہے۔ جدید نظم کے حوالے سے ان بڑے شاعروں کے ساتھ بہت سے ایسے شاعروں کو بھی اہم گردانا گیا جو پہلی صف میں شمار نہ ہوتے تھے۔ مجید امجد اس اعتبار سے نظر انداز کیے گئے کہ بعض ناقدین نے تو ان کا ذکر تک کرنا مناسب نہ سمجھا (۱۲۳)۔ یہ رویہ خود اُن کی زندگی اور اس کے بعد بھی روا رکھا گیا تاہم جدید نظم ہی کے حوالے سے لکھنے والوں مثلاً ڈاکٹر وزیر آغا، مظفر علی سید، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا وغیرہ نے انھیں رجحان ساز شعرا کی صف میں جگہ

دی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ نظم کے یہ رجحان ساز شاعر ایک ہی عہد سے متعلق ہیں اور عمروں کے اعتبار سے بھی تقریباً ایک سے سن وسال کے حامل ہیں۔ مظفر علی سید نے اس حوالے سے اپنی حیرانی کا اظہار کیا ہے جو خاصا معنی خیز بھی ہے:

''جب یہ معلوم ہوا کہ مجید امجد ۱۹۱۴ء میں پیدا ہوئے تھے تو یقین جانیے کہ بڑی حیرانی ہوئی۔ ۱۹۱۴ء میں پہلی جنگ عظیم شروع ہوئی، میراجی، راشد اور فیض کی پیدائش بھی اسی زمانے کی ہے۔ یہ لوگ اب سے کوئی چار پانچ سال پہلے ہی اپنی بزرگی کا احساس دلانے لگ گئے تھے۔۔۔۔ وہ اپنے لب و لہجے سے بھی کچھ ایسی دوری کا احساس نہیں دلاتے تھے۔ گویا اس مرتبہ بھی بڑی حیرانی ہوئی حالاں کہ بات بظاہر بڑی معمولی تھی۔'' (۱۲۴)

جدید اُردو نظم کو استحکام بخشنے والوں میں ایک اہم نام ن۔م۔راشد (۹ نومبر ۱۹۱۰ء -۹ اکتوبر ۱۹۷۵ء) کا ہے۔ آزاد نظم میں اولیت کا سہرا بھی ''ماورا'' (۱۹۴۱ء) کے سر باندھا گیا ہے (۱۲۵)۔ راشد اپنے مزاج کی جولانی، اندازِ فکر و نظر اور رویوں کے اعتبار سے باغی شاعر ہیں، وہ مروجہ سکہ بند اصناف اور قافیہ کی پابندیوں سے انحراف کرتے ہیں کیونکہ انھیں اپنے تجربات کے داخلی آہنگ کے اظہار کے لیے یہ پابندیاں بے جا قیود محسوس ہوتی تھیں۔ وہ مواد اور ہیئت میں ہم آہنگی قائم کرنے کے قائل ہیں اس سلسلے میں انھوں نے جو تجربات کیے ہیں وہ روایتی سانچوں کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ بقول راشد:

''ادب میں نئی زندگی سے نئے موضوع پیدا ہوئے ہیں اور نئے موضوع اپنے ساتھ لازماً نئی صورتیں، نئے ادبی روپ، نئے طرزِ نگارش لائے ہیں۔'' (۱۲۶)

اس نئے طرزِ نگارش کی تفہیم کے لیے وہ نئے ادبی مزاج اور ماحول کو سمجھنے پر زور دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ایک عہد کا اُسلوب ضروری نہیں کہ کسی اور عہد میں یکساں قبولیت کے درجے پر فائز ہو۔ وقت کے ساتھ قوموں کے احساسات، جمالی تصورات اور معیارِ اخلاق میں خود بخود تبدیلی واقع ہو جاتی ہے۔ جو ادب نئے تجربات سے محروم ہوتا ہے وہ بالآخر اس قدر فرسودہ اور جامد ہو کر رہ جاتا ہے کہ ادب کا یہ بنیادی مقصد کہ وہ قوم کی ذہنی اور تادیبی حیثیت میں برتری پیدا کرے، اُس قوم میں پروان نہیں چڑھتا۔ (۱۲۷)

راشد ایسے تخلیقی تجربات کے حامی ہیں جن میں ندرت کے ساتھ ساتھ جدت کا عنصر بھی ہو کیونکہ یہ تجربات تخلیقی ادب کے لیے نیا راستہ پیدا کرتے ہیں۔ ماضی کی روایت سے برگشتہ راشد (۱۲۸) شاید اسی لیے بظاہر ماضی کے استعاروں کو بھی تہذیبی اور فکری روایت سے محروم جانتا ہے تاہم اس سب کے باوجود اس کے لاشعور میں کہیں ماضی کے گوشوں کے لیے کشش موجود ہے جو اسے فارسی کی تہذیبی روایت کا شاعر بنا دیتی ہے۔ وہ آتش کدوں میں روشن آگ سے شیفتگی حاصل کرتے ہیں، بغداد و تہران اور وسط ایشیائی شہروں میں گھومتے ہیں اور جہاں زاد کی قاف کی سی افق تاب آنکھوں کے طلسم میں ڈوبتے ابھرتے رہتے ہیں۔ یہ وہ تہذیبی و سماجی شعور ہے جو چاہنے کے باوجود ماضی سے ان کا رشتہ ٹوٹنے نہیں دیتا۔

اے حسن کوزہ گر، جاگ
در دِرسالت کا روز بشارت ترے جام و مینا
کی تشنہ لبی تک پہنچنے لگا ہے
یہی وہ ندا، جس کے پیچھے حسن نام کا
یہ جواں کوزہ گر بھی
پیاپے رواں ہے زماں سے زماں تک
خزاں سے خزاں تک

. (''حسن کوزہ گر'' ۴، ''گماں کا ممکن''، کلیاتِ راشد، ص ۵۴۵)

زمانے کو پکارنے کا یہ رویہ ان کے تہذیبی حافظے میں محفوظ ہے۔ ان کا تہذیبی حافظہ اپنے اندر ماضی کی داستانوں کے نقوش لیے ہوئے ہے تاہم وہ اسے جدید معنویت سے بہرہ ور بھی رکھتے ہیں۔ وہ اشیا کو روایتی معنویت کے حصار سے نکال کر جدید معنویت کے دائرے میں لے آتے ہیں۔ (۱۲۹)

راشد کے یہاں سیاسی اور سماجی شعور کا اظہار بڑے موثر پیرائے میں ہوا ہے۔ وہ تیسری دنیا میں نوآبادی سماج کے ناقد ہیں اور سامراجی رویوں کو ہدف تنقید بناتے ہیں، اس کے علاوہ تیسری دنیا بھی بے جان، اپاہج اور خوف زدہ مخلوق کا روپ اختیار کر چکی ہے۔ یہاں سب خواب اور ان کی تعبیریں ڈر اور خوف کے خمیر سے اُٹھتے ہیں۔ اس طرح مذہب کے بارے میں بھی

ان کا رویہ مجہول مذہب کے خلاف ہے۔ بیان کے حوالے سے راشد عربی و عجمی روایت کے دلدادہ رہے ہیں ان کے یہاں الفاظ و تراکیب میں فارسی اُسلوب کا غلبہ ہے اس کے علاوہ ان کی نظموں کی فضا الف لیلوی اور رومانوی قصوں کی سی ہو جاتی ہے۔ راشد کے اسی اُسلوب و بیان کے سبب انھیں ''شاعروں کا شاعر'' قرار دیا گیا (۱۳۰)۔ ان کی علامات مثلاً آگ، سمندر، ریت، ہوا، زنجیر وغیرہ کو بھی اُردو نظم میں معنوی اعتبار سے اہم مقام حاصل ہے۔ (۱۳۱)

میراجی (۲۵ر مئی ۱۹۱۲ء۔۳ر نومبر ۱۹۴۹ء) نے اپنے تخلیقی سفر کے لیے وہ راستہ چنا جس پر چل کر انھوں نے ایک نئے طرزِ احساس، نئے انسان اور نئی شاعری کی بنیاد رکھی۔ میراجی کا شعری مجموعہ ''میراجی کے گیت'' (۱۹۴۳ء) اگرچہ ''ماورا'' کے دو سال بعد شائع ہوا تاہم نئی نظم کو تشکیلی دَور سے نکال کر نئے مزاج سے ہم آہنگ کرنے کا کام میراجی کے حصہ میں آتا ہے۔ انھوں نے نظم کو زبان، بیان، اسلوب اور موضوع کی سطح پر ایک نئے شعور سے آشنا کیا اور نظم کو غزل کے عمومی مزاج سے الگ کیا۔ اس کے علاوہ انھوں نے تمام مانوس اصناف کو ترک کرتے ہوئے بحور و اوزان کے مروجہ پیمانوں میں تبدیلیاں کیں۔ بقول ناصر کاظمی:

> ''اُردو شاعری سے بغاوت، اس کی تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں کے ذخیرے سے انحراف، اس کی مروجہ تکنیکوں سے علیحدگی۔'' (۱۳۲)

غرض میراجی نے نظم کے عام چلن سے انحراف کیا اور پھر اس انحراف کے لیے اپنی ذات سے بھی برسرِ پیکار رہے۔ نئی نظم کی تشکیل کے لیے انھوں نے جو راستہ اختیار کیا وہ عربی و عجمی تہذیب کا عطا کردہ نہیں تھا بلکہ انھوں نے اپنی نظم کی فضا، ماحول، لفظیات اور تلمیحات کو اپنی ہی دھرتی سے اخذ کیا۔ ان کی دھرتی پوجا میں یہاں کے گیتوں، ثقافت اور زبان کا بنیادی حوالہ بنتا ہے۔ وہ لمحۂ حال سے بار بار ماضی کی طرف مراجعت کرتے ہیں اور ماضی ان کے تجربے کو ایک تخلیقی قوت دیتا ہے (۱۳۳)۔ راشد کے برعکس اُن کا خیال یہ تھا کہ ''ماضی کے رنگ محل کی کنجی ہماری ذات کے بہت سے مسائل کو سلجھا سکتی ہے۔ اس سے انکار نہیں ہو سکتا۔'' (۱۳۴)

میراجی ہندی روایت میں اپنی جڑیں تلاش کرتے ہیں کیونکہ بقول ان کے آریا نسل کی ذہانت، انھیں کا حافظہ، انھی کی طبیعت نسلاً درنسلاً ان تک پہنچی ہے۔ وہ آغاز ہی سے ہندی اور سنسکرت کے زیرِ اثر شاعری کرتے ہیں اور کبھی کبھی تو ان کا اُسلوب صریحاً ہندی ہو جاتا ہے۔ اس

اعتبار سے وہ باغی کہلاتے ہیں کہ اقبال کی وسط ایشیائی اور عجمی تہذیب و ثقافت کے مظاہر سے وجود پانے والی روایات ان کے یہاں اپنی جھلک نہیں دکھاتے۔ میراجی کا مغربی ادب اور اساطیر کا مطالعہ بے پناہ تھا اور ان اثرات کا شاعری میں دَر آنا لازمی امر تھا۔ گویا ایک طرف وہ قدیم ہندوستانی تہذیب کے دلدادہ، میرابائی اور چنڈی داس کے عاشق ہیں اور دوسری طرف بودلیئر اور ایڈگر ایلن پو (۱۳۵) کے مماثل رویے اپناتے اور فرائڈ کے عاشق نظر آتے ہیں۔ ان دو روایتوں کے ملاپ سے اُردو شاعری کی جو فضا مرتب ہوئی وہ انوکھی بھی تھی اور منفرد بھی لیکن مغرب کے عمیق مطالعہ کے باوجود وہ اپنی زمینی تہذیب کے قریب ترین رہے۔ وہ جنگل، باغ، ساگر، پربت، چاند وغیرہ کی علامتیں استعمال کرتے ہیں جو دھرتی پوجا کے رجحان کے ساتھ ساتھ ان کے جنسی جذبوں کی عکاسی بھی کرتی ہیں۔

۱

پھیلی دھرتی کے سینے پہ جنگل بھی ہیں لہلہاتے ہوئے
اور دریا بھی ہیں دُور جاتے ہوئے
اور پربت بھی ہیں اپنی چپ میں مگن
اور ساگر بھی ہیں جوش کھاتے ہوئے
ان پہ چھایا ہوا نیلا آکاش ہے
نیلے آکاش میں نور لاتے ہوئے دن کا سورج بھی ہے
شام جانے پہ ہے چاند سے سامنا
رات آنے پہ ننھے ستارے بھی ہیں جھلملاتے ہوئے
اور کچھ بھی نہیں
اب تک آئی نہ آئندہ تو آئے گی، بس یہی بات ہے
اور کچھ بھی نہیں

(''دور کنارا'' مشمولہ ''تین رنگ''، کتاب نما، راولپنڈی، ۱۹۶۸ء، ص ۱۲۰، ۱۲۱،)

سُر میٹھے ہیں، بول رسیلے، گیت سنانے والی تو
میرے ذہن کی ہر سلوٹ میں پھیلی نغمے کی خوشبو
راگنی ہلکے ہلکے ناچے جیسے آنکھوں میں آنسو!

میرے دل کا ہر اک تار
بن کر نغمے کی اک دھار
ظاہر کرتا ہے تیرے پازیبوں کی مدھم، موہن
مستی لانے والی جھنکار

(''ایک عورت'' مشمولہ کلیاتِ میرا جی، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، اُردو مرکز لندن، ۱۹۸۵ء، ص ۴۶)

اپنی زمین سے اتنی قربت کے باوجود میرا جی کی نظموں سے ابہام کا گلہ کیا جاتا ہے۔ یہ ابہام کچھ تو اس وجہ سے ہے کہ وہ شعوری طور پر قدیم اور جدید ہیئت کا ملاپ کر رہے تھے اور دوسرا یہ کہ ان کی دروں بینی کے سبب ان کی علامتیں اتنی ذاتی اور داخلی ہو جاتی ہیں کہ انھیں سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے۔ نفسی الجھنوں اور کیفیات کو لفظوں میں پیش کرنا آسان کام نہیں اس کے اظہار کے لیے مروجہ زبان کے پیمانے بدلنے کی ضرورت پڑتی ہے اور نئی تراکیب، بندشوں، استعاروں اور علامات کو بار بار سامنے لانا پڑتا ہے(۱۳۶) لیکن اس کے باوجود انھیں مہمل نظمیں کسی طور قرار نہیں دیا جا سکتا۔ مختار صدیقی اسی بات کو واضح کرتے ہیں کہ ہماری مروجہ شعری ترتیب میرا جی کو سمجھنے کے لیے ناکافی ہے اس لیے

''میرا جی کی نظمیں، ایک عملی اور زندہ قوت نہ بننے دی گئیں ۔۔۔ اور ہماری روایت پرستی کے ہٹیلے پن نے ان نظموں کو مبہم قرار دیا۔ ان کو ذہنی الجھاؤ، نثری سپاٹ پن اور غیر مربوط خیالی اڑانوں کا سرچشمہ قرار دیا۔'' (۱۳۷)

میرا جی کی نظمیں اپنے اُسلوب، فضا اور موضوع کے اعتبار سے انسان کی زندگی کے ان پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہیں جو عموماً مجہول اخلاقی معیارات کی نذر ہو جاتے ہیں۔ وہ جرأت مند شاعر ہیں اس لیے انھیں ''پورا آدمی' قرار دیا گیا۔(۱۳۸)

فیض احمد فیض (۱۳رفروری ۱۹۱۱ء--۲۰رنومبر ۱۹۸۴ء) جدید نظم میں رجحان ساز رویوں کے حامل شاعر ہیں۔ وہ اپنی روایت کا شعور رکھتے ہیں اور اس سلسلے میں ان کا لہجہ غزل کے قریب تر محسوس ہوتا ہے۔ انھوں نے مغرب کا اثر قبول کرتے ہوئے آزاد اور معریٰ نظم کے تجربات بھی کیے تاہم وہ ہیئت کی نسبت خیال کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔

فیض اُردو شاعری کی مانوس روایت کے شاعر ہیں، وہ اس امر کے قائل ہیں کہ کوئی بھی

تجربہ اس وقت تک کامیاب نہیں ہوتا جب تک اس میں روایت کا جوہر روح کی طرح سرایت نہ کر جائے (۱۳۹)۔ فیض اوّل و آخر شاعر ہیں، اقبال کی طرح مفکر نہیں اس لیے ان کے یہاں فکر سے زیادہ خلوص میں ڈوبی ہوئی صداقت کی جڑیں گہرائی تک اتری نظر آتی ہیں (۱۴۰)۔ فیض کی نظموں میں تغزل کا بھرپور اور پُر زور رچاؤ ملتا ہے حتیٰ کہ ان کی امیجری، تلازمات، علامات اور تراکیب تک غزل کی روایت سے مستعار لی گئی ہیں کیونکہ بقول فیض غزل کی امیجری اور تلازمات کے استعمال سے بات آسانی سے کی جاسکتی ہے اور انھیں غزل کی روایت یوں بھی پسند ہے (۱۴۱)۔ نظم ''زنداں کی ایک شام'' کے چند اشعار دیکھیں۔

شام کے پیچ و خم ستاروں سے ۔۔۔ زینہ زینہ اتر رہی ہے رات
یوں صبا پاس سے گزرتی ہے ۔۔۔ جیسے کہہ دی کسی نے پیار کی بات
صحنِ زنداں کے بے وطن اشجار ۔۔۔ سرنگوں محو ہیں بنانے میں
دامنِ آسماں پہ نقش و نگار

(''زنداں کی ایک شام'' مشمولہ ''نسخہ ہائے وفا''، مکتبہ کارواں لاہور، ص ۱۷۹)

مرے دل مرے مسافر ۔۔۔ ہوا پھر سے حکم صادر
کہ وطن بدر ہوں ہم تم ۔۔۔ دیں گلی گلی صدائیں
کریں رخ نگر نگر کا ۔۔۔ کہ سراغ کوئی پائیں
کسی یار نامہ بر کا ۔۔۔ ہر ایک اجنبی سے پوچھیں
جو پتہ تھا اپنے گھر کا ۔۔۔ سرِ کوئے ناشنایاں
ہمیں دن سے رات کرنا ۔۔۔ کبھی اس سے بات کرنا
کبھی اس سے بات کرنا ۔۔۔ تمھیں کیا کہوں کہ کیا ہے
شب غم بری بلا ہے ۔۔۔ ہمیں یہ بھی تھا غنیمت
جو کوئی شمار ہوتا ۔۔۔ ہمیں کیا برا تھا مرنا
اگر ایک بار ہوتا

(''دلِ من مسافرِ من'' مشمولہ ''نسخہ ہائے وفا''، ص ۵۹۵، ۵۹۶)

فیض یہ بات تو تسلیم کرتے ہیں کہ انھوں نے ہیئت اور تکنیک کے سلسلے میں ایلیٹ،

ایزراپاؤنڈ اور ییٹس وغیرہ کا اثر قبول کیا لیکن اپنی روایت سے الگ ہو کر خارجی پیرائیہ اختیار کرنے کے حق میں نہیں ہیں (۱۴۲)۔ فیض کی علامات اپنا مخصوص ذہنی پس منظر رکھتی ہیں۔ سحر، رات، ظلمت، سویرا، دارورسن، پرچم، مقتل، قفس، زنداں وغیرہ ایسی علامات ہیں جو اپنی عصری حسیت کے مطابق نئے پیرائے میں ڈھل گئی ہیں۔ غزل کی ان علامتوں کو فیض نے نئے معنی دیئے ہیں۔ وہ اس بات کے قائل ہیں کہ

> ''شاعر کا کام محض مشاہدہ ہی نہیں، مجاہدہ بھی اس پر فرض ہے۔ گردوپیش کے مضطرب قطروں میں زندگی کے دجلہ کا مشاہدہ اس کی بینائی پر ہے۔ اسے دوسروں کو دکھانا، اس کی فنی دسترس پر، اس کے بہاؤ میں دخل انداز ہونا، اس کے شوق کی صلاحیت اور لہو کی حرارت پر۔۔۔۔ اور یہ تینوں کام مسلسل کاوش اور جدوجہد چاہتے ہیں۔۔۔۔ حیاتِ انسانی کی اجتماعی جدوجہد کا اور اس جدوجہد میں حسبِ توفیق شرکت، زندگی کا تقاضا ہی نہیں، فن کا بھی تقاضا ہے اور فن اسی زندگی کا ایک جزو اور فنی جدوجہد اسی جدوجہد کا ایک پہلو ہے۔'' (۱۴۳)

ڈاکٹر نصرت چوہدری فیض کو پیدائشی طور پر نازک احساسات اور جذبات کا مالک قرار دیتی ہیں (۱۴۴) اور ایسا حساس شاعر اپنے گردوپیش کے نشیب وفراز سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ فیض ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے اور ترقی پسندی کی اصل روح کو انھوں نے فنی معیارات کو متاثر کیے بغیر اپنی شاعری میں سمویا ہے۔ تاہم انھوں نے ذاتی طور پر خود پر موضوعات کی کوئی قید نہیں لگائی، ایک ترقی پسند ادیب یا شاعر، ذاتی اور اجتماعی، بنیادی اور ضروری، اہم اور غیر اہم ہر قسم کے تجربات کر سکتا ہے۔

جدید نظم کے یہ تین رویے راشد، میراجی اور فیض کی شکل میں اپنے تخلیقی جوہر دکھاتے ہیں۔ اس کے مقابل مجید امجد اپنی الگ روایت کی تخلیق کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ناقدین کے رویوں سے قطع نظر جب مجید امجد کی شعری اقلیم کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو وہ اُسلوب اور موضوع کے اعتبار سے اپنا الگ مقام بناتے ہیں۔ یہ بات بھی درست ہے کہ ان تینوں شاعروں کو جو مقبولیت اور قبولیت آغاز ہی سے نصیب ہوئی وہ مجید امجد کے حصے میں نہ آسکی۔ راشد کی ''ماورا'' (۱۹۴۱ء) اس کی شخصیت اور لہجہ مل جل کر ان کی شاعری کو ایسا مقام عطا کر دیتے ہیں جو سطحی مباحث سے بلند

تر ہے، فیض کی شخصیت، ترقی پسندی، لینن ایوارڈ اور بین الاقوامیت ان کی شاعری کو قبول عام بخشتی ہے جب کہ میرا جی اپنی شخصیت کے تمام تر بکھراؤ کے باوجود لکھنے لکھانے میں بہت سنجیدہ اور منصوبہ ساز رہے۔ ڈیڑھ ہزار صفحات پر مبنی کلیات، تراجم، تنقید، حلقہ کی کارروائیاں اس انداز کے بہت سے کام محض چلتے پھرتے ہونا ممکن نہیں ہے بلکہ اس کے لیے یک سوئی، منصوبہ بندی اور طریقہ کار کی ضرورت ہوتی ہے اور یہ انداز ان کی بظاہر بکھری ہوئی شخصیت (جو فوراً لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کر لینے کی صلاحیت رکھتی تھی) میں بدرجہ اتم موجود تھا۔ اس کے برعکس مجید امجد ادبی اداروں، تحریکوں، شخصیت کی کرشمہ سازیوں، سماجی تعلقات اور میل ملاپ کے رویے سے گریزاں رہے۔ ان کی ساری زندگی گوشہ تنہائی میں گزری۔ وہ ادبی مراکز سے دور رہے اور عمر کا بڑا حصہ دو چھوٹے شہروں (جھنگ، ساہیوال) ہی میں گزار دیا۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ فیض اور راشد کے برعکس ان کا پہلا مجموعہ ۱۹۵۸ء میں (ماورا کی اشاعت کے سترہ سال بعد) منظر عام پر آیا۔

اس صورتِ حال میں انھیں قبولیت اور مقبولیت کے وہ معیارات میسر نہ آسکے جو دوسرے شعرا کا حصہ رہے تاہم ان کی پوری زندگی کے جائزہ کے بعد یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ وہ تخلیق کے عمل سے کسی لمحے میں بھی خود کو الگ نہیں کر سکے۔ نہ ہونے کے برابر سماجی مصروفیات کا ایک مثبت پہلو یہ رہا کہ وہ اردگرد سے بے نیاز ہو کر محض تخلیق کو اولیت دیتے رہے اور لمحہ بدلتی تخلیقی صورتِ حال کو قریب سے محسوس کرتے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی پوری زندگی بذاتِ خود ایک نظم کی سی شکل اختیار کر گئی۔

راشد، میرا جی اور فیض کے ہم عمر ہونے کے ناطے انھیں وہی دَور دیکھنے کا موقع ملا جو اِن تینوں شاعروں کے تجربے میں آیا۔ سیاسی و سماجی صورتِ حال، بدلتے تناظر، مزاجی کیفیت وغیرہ ان شاعروں کا تجربہ بنی تاہم اپنے عہد کو محسوس کرنے اور اسے تخلیقی سطح پر پرکھنے کا انداز سب کا جدا جدا ہے۔

مجید امجد کے یہاں موضوعات اور اُسلوب کی سطح پر جو تبدیلیاں دیکھنے کو ملتی ہیں وہ ان کے ذاتی محسوسات کا حصہ ہیں۔ جس دَور میں راشد، میرا جی اور فیض نئی نظم کی بنیادیں رکھ رہے تھے اس دَور میں مجید امجد روایتی موضوعات اور ہیئتوں میں خود کو بیان کر رہے تھے جو اس بات کا واضح ثبوت ہے کہ ان کے یہاں جدت کا احساس کسی ردِ عمل کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ یہ تبدیلی ان کے

اندر سے بیدار ہوئی تھی۔ یہ بتدریج تبدیلی موضوع، ہیئت، اسلوب اور بحور وقوافی کی سطح پر اس طور اپنا رنگ دکھاتی ہے کہ مجید امجد جدت پسندی اور تنوع میں سب سے منفرد مقام پر آن کھڑے ہوتے ہیں۔

ن۔م۔راشد کے موضوعات کا دائرہ خاصا وسیع ہے، وہ اپنے عصر کو محسوس کرتے ہیں اور بعض اوقات اس کے خلاف شدید ردِعمل ظاہر کرتے ہیں۔ سیاسی اور سماجی موضوعات پر ان کا نقطہ نظر بہت واضح ہے وہ تیسری دنیا بالخصوص برصغیر میں سامراجی تسلط کے سخت خلاف ہیں اس کے علاوہ وہ نام نہاد مذہبی اخلاقیات کو بھی تنقید کا نشانہ بناتے ہیں، ان کا اسلوب بلند آہنگ اور فارسی روایت کا امین ہے جب کہ مجید امجد کے یہاں اپنے گردوپیش کو دیکھنے کا رویہ ردِعمل سے زیادہ قبولیت کا رجحان رکھتا ہے۔ وہ زندگی کے چھوٹے چھوٹے مظاہر سے بڑے موضوعات کی تخلیق کرتے ہیں ان کے یہاں سامراجی رویوں کے خلاف ردِعمل کا اظہار بھی ہے مثلاً ان کی نظمیں ''قیصریت''، ''درسِ ایام'' اور ''کہانی ایک ملک کی'' قابل ذکر ہیں تاہم یہ ان کا عمومی رجحان نہیں۔ وہ موضوعات کو کسی واقعاتی یا معروضی صورت میں قید نہیں کرتے بلکہ اسے پھیلاتے چلے جاتے ہیں۔ ''کنواں''، ''پنواڑی'' اور ''امروز'' ایسی نظمیں بیک وقت زندگی، وقت، جبریت اور ذات کے کرب کی نمائندگی کرتی ہیں۔ اس کے علاوہ ان کا دھیما انداز اپنے اندر دیکھنے اور اپنے اندر خیر وشر کی کش وکمکش کو محسوس کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ فلسفیانہ اور سائنسی شعور پر کہی گئی نظمیں ان کے تناظر کی وسعت کو واضح کرتی ہیں اس طرح ہیئتوں اور بحور کا جو تنوع مجید امجد کے یہاں ہے وہ راشد کے یہاں نظر نہیں آتا۔

میراجی کی شاعری کا نفسی اور ذاتی حوالہ خاص اہمیت کا حامل ہے۔ وہ اپنا رشتہ عربی اور عجمی روایت سے توڑ کر ہندی روایت اور اساطیر کے ساتھ جوڑتے ہیں۔ ان کے یہاں مشاہدے اور اسے نظم کر دینے کی بے پناہ صلاحیت ہے۔ مجید امجد ان معنوں میں تو میراجی کے قریب ہیں کہ انھوں نے بھی اپنا رشتہ مقامی ثقافت اور وادئ سندھ کی تہذیب کے ساتھ جوڑا ہے۔ وہ بیلوں کی تہذیب کو اپنے تہذیبی لاشعور کا حصہ بناتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے یہاں ہندی الفاظ اور ہندی فضا نظر آتی ہے تاہم یہ فضا اور روایت ان کی انفرادیت کو ختم نہیں کرتی۔ وہ ہندی مزاج، زمین کی بوباس اور مقامی ثقافت کے ذرائع کو تخلیقی شخصیت کا حصہ بناتے ہیں مگر اسے خود پر غالب

نہیں کرتے۔ اس طرح مجید امجد کے یہاں اپنے موضوع کے حوالے سے ایک خاص اپروچ ملتی ہے۔ وہ میراجی کی طرح موضوع کی مرکزیت سے ہٹتے نہیں بلکہ وہ موضوع کے قریب رہنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس حوالے سے وہ اس قدر سنجیدہ ہیں کہ آخری دور میں ہر قسم کے ہیئتی تجربات اور قوافی کے التزامات سے بھی ہاتھ کھینچ لیتے ہیں۔ میراجی کا ابہام مجید امجد کے یہاں تخلیقی قوت بن گیا ہے۔ وہ درجہ بدرجہ موضوع کے حوالے سے نئے ہوتے چلے جاتے ہیں۔ ان کے یہاں کسی موضوع کی پیش کش کا انداز آغاز سے آخر تک تبدیل شدہ قالب میں دیکھ سکتے ہیں۔ مثلاً وقت کا موضوع ان کے ابتدائی دور کی نظموں سے لے کر آخری دور کی نظموں تک بتدریج ارتقائی شکل میں ملے گا۔ اس کے علاوہ میراجی اور مجید امجد کے یہاں اُسلوب کی مماثلت مل جائے گی۔ دھیما اور اندر تک اترنے والا انداز دونوں کے یہاں ملتا ہے تاہم مجید امجد موضوعات کی وضاحت کے سبب اپنا زیادہ موثر ابلاغ رکھتے ہیں۔ میراجی کے مقابلے میں مجید امجد کی علامات زیادہ واضح اور بلیغ ہیں، تیز لفظیات اور تراکیب کے حوالے سے بھی مجید امجد کا ذخیرہ مقدار اور معیار ہر دو حوالے سے زیادہ ہے اور جتنے ہیئتی اور عروضی تجربات مجید امجد نے کیے ہیں، میراجی کے یہاں نظر نہیں آتے، تاہم میراجی کے یہاں اظہار کی جراٴت، نفسی اور نفسیاتی موضوعات کو کہہ دینے کی صلاحیت مجید امجد سے زیادہ ہے۔ میراجی اور مجید امجد کے حوالے سے ایک اور بات اہم ہے کہ بعض موضوعات مثلاً تنہائی، کربِ ذات وغیرہ دونوں کے یہاں ملتے ہیں مگر مجید امجد نے ان موضوعات کو کسی ایک مقام تک محدود نہیں کیا بلکہ وہ اسے پھیلاتے چلے گئے ہیں۔ مجید امجد کی تنہائی محض تنہائی نہیں رہی بلکہ وہ سماج اور کائنات کی تنہائی میں تبدیل ہوگئی۔ اس طرح فلسفیانہ شعور اور جدید سائنسی موضوعات کی تفہیم جس وسیع تر تناظر میں مجید امجد کے یہاں ملے گی میراجی کے یہاں نظر نہیں آئے گی۔

فیض کا معاملہ ذرا مختلف ہے، فیض اپنے موضوعات، اُسلوب اور بیان میں ایک خاص دائرے سے باہر نہیں آتے، وہ عشق اور انقلاب کے شاعر ہیں جس کا اظہار ان کی ذات اور سماج کے ذریعہ ہوا ہے۔ فیض کا کلاسیکی مزاج انھیں اس دائرے سے باہر جانے سے روکے رکھتا ہے تاہم ان کا اندازِ بیان، دلفریب لہجہ اور اُسلوب اشیاء، مظاہر، واقعات اور صورتِ حال کو نئے انداز سے بیان کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ فیض، راشد، میراجی اور مجید امجد سے ان معنوں میں

بالکل مختلف ہیں کہ انھوں نے نئی نظم اور جدید تر شعری صورتِ حال کو من و عن قبول نہیں کیا۔ وہ اپنے موضوع اور بیان میں روایتی رہتے ہیں تاہم ان کی تراکیب، تشبیہات اور علامات کلاسیکی ہونے کے باوجود اپنے عہد کی سیاسی و سماجی صورتِ حال کو بیان کرتی ہیں، مجید امجد چونکہ جدید نظم کے اسالیب کو اپناتے ہیں اور نظم کے کھلے پن اور غیر متغزلانہ انداز کو پسند کرتے ہیں اس لیے ان کا انداز فیض سے یکسر مختلف ہو جاتا ہے۔ اس طرح تراکیب، لفظیات، علامات اور نظم کے فکری اور فنی تجربات کے اعتبار سے مجید امجد فیض سے نہ صرف منفرد ہیں بلکہ وسیع تر تناظر کے حامل ہیں۔

نظم کی روایت، موضوعات کے تعین اور اپنے ہم عصروں سے فکری و فنی امتیازات ایسے مباحث کے جائزہ کے بعد مجموعی حوالے سے دیکھیں تو مجید امجد نہایت منفرد اور بڑے شاعر کے روپ میں نظر آئیں گے۔ نئی نظم جس نئی شعری صورتِ حال اور نئے فنی اور فکری تقاضوں کا مطالبہ کرتی ہے۔ اس کے معیارات کو مجید امجد نہ صرف پورا کرتے ہیں بلکہ اس میں خاطر خواہ اضافہ بھی کرتے ہیں (۱۴۵)۔ مجید امجد نے موضوعات کے پھیلاؤ، بیان، ہیئت و عروض کے تجربات کے حوالے سے جو نیا لہجہ اختیار کیا ہے وہ انھیں ان کے ہم عصروں اور آنے والوں سے ممتاز کرتا ہے۔

⌑ ⌑ ⌑

حوالہ جات وحواشی

۱۔ ڈاکٹر عنوان چشتی، ''اُردو میں جدیدیت کی روایت'' (لاہور، تخلیق مرکز، س۔ن) ص ۱۴۔
۲۔ انیس ناگی، ''آزاد نظم سے نثری نظم تک'' (مضمون) مشمولہ سہ ماہی ''دانش ور'' (لاہور) آزاد نظم نمبر (شمارہ ۴، جولائی ۱۹۸۹ء) ص ۶۔
۳۔ احتشام حسین، ''نظم اور نظم جدید پر چند اصولی باتیں'' (مضمون) مشمولہ ''نگار'' کراچی، جدید شاعری نمبر (جولائی اگست ۱۹۶۵ء) ص ۵۰۔
۴۔ عارف ثاقب، ''انجمن پنجاب کے مشاعرے'' (لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء) ص ۳۶۔
۵۔ ڈاکٹر محمد صادق، ''محمد حسین آزاد'' مشمولہ ''تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند''، جلد نہم، (لاہور، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۲ء) ص ۳۱۳-۳۱۲۔
۶۔ حالی، ''مجموعہ نظم حالی''، ابتدائیہ (حالی کی کہانی حالی کی زبانی)، (لاہور، شیخ مبارک علی، ۱۹۳۲ء) ص ۷۔
۷۔ عبدالقادر سروری، ''جدید شاعری''، ص ۸۲۔
۸۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:

i۔ ڈاکٹر سہیل احمد خان، ''قومی اور ملی شاعری''، مشمولہ (تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، جلد نہم) ص ۳۰۰۔

ii۔ عارف ثاقب، ''انجمن پنجاب کے مشاعرے''، (الوقار، لاہور ۱۹۹۵ء)۔

۹۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ''جدید شاعری''، (کراچی، اُردو دنیا، ۱۹۶۱ء)، ص ۱۵۔
۱۰۔ ڈاکٹر عنوان چشتی، ''اُردو شاعری میں جدیدیت کی روایت''، ص ۱۵۳۔
۱۱۔ محمد حسین آزاد، ''نظم آزاد''، (دیباچہ)، ص ۲۹۔
۱۲۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ''اُردو شاعری کا مزاج''، (لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۹ء)، ص ۳۴۹۔
۱۳۔ ڈاکٹر وقار احمد رضوی، ''تاریخ جدید اُردو غزل'' (اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اول ۱۹۸۸ء) ص ۳۳۲۔

۱۴۔ i۔ دادازم (Dadaism):

فروری ۱۹۱۶ء میں زیورچ میں اس تحریک کا آغاز ہوا اور پہلی جنگ عظیم کے بعد حالات نے ایسی کروٹ لی کہ یہ تحریک پیرس میں تیزی سے مقبول ہوگئی پھر اس کے اثرات برلن اور دوسرے یورپی شہروں میں بھی پھیل گئے۔ اس تحریک کا آغاز ایک رومانوی ٹرسٹان زارا، ایک السائن (Alsatian) ہانس آرپ اور دو جرمن ہیوگو بال اور رچرڈ ہیولینسبیک نے کیا تھا۔ یہ تحریک ادب، مصوری، فلسفہ اور موسیقی کی دنیا میں ہر چیز سے بغاوت تھی۔ تحریک نے ایسے دَور میں جنم لیا جب ہر چیز سے ایمان اُٹھ گیا تھا میکانکی نظام نے فرد کا دائرہ کار محدود کر دیا تھا۔ جب یورپ پہلی جنگ عظیم کی لپیٹ میں تھا تو دادازم کی بنیاد رکھنے والے خود کو فن و ادب کے لیے وقف کیے ہوئے تھے ان کے لیے کچھ بھی مقدس نہ تھا وہ نہ تو کیمونسٹ تھے، نہ انارکسٹ اور نہ ہی صوفی، ان کی تحریک مکمل طور پر تمام اخلاقی اور مذہبی اُصولوں اور اقدار سے عاری تھی۔ بقول George Grosz:

"We spat upon everything including ourselves."

(Dada & Surrealism by W. E. Bigsby, London, 1972, p.5)

دادازم کے منشور کا بنیادی لفظ تھا__ "Nothing"__ دادائسٹ کسی پر اعتماد کرنے کو تیار نہ تھے حتیٰ کہ ان کا کہنا تھا کہ جو صحیح دادائسٹ ہیں وہ خود دادازم کے بھی خلاف ہیں کیونکہ ہر وہ چیز جو کسی بھی اُصول کے تحت موجود ہے اس سے انحراف ہی دادازم ہے۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوری کا مصنف لکھتا ہے کہ

"The term was meant to signify everything and nothing or total freedom, anti rules, ideals and traditions .... In art and literature manifestations of this 'aesthetic' were mostly collage effects: the arrangement of unrelated objects and words in a random fashion."

(Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, by J.A.Cuddon, Penguin Books, England, 1994, p.215-216)

دادازم کو ایک غیر سنجیدہ، منفی، ہسٹیریائی، بے ہنگم اور تخریبی تحریک قرار دیا جاتا ہے۔ اس تحریک

کے علم برداروں کا کہنا تھا کہ وہ طوفانی جھکڑ ہیں جو بادلوں اور دعاؤں کی چادر کو بھی پھاڑ ڈالتے ہیں اور بربادی، آتش زنی اور گلنے سڑنے کے عظیم الشان تماشے کی تیاری کرتے ہیں۔ وہ دادا ازم سے مراد بے ساختگی سے پیدا ہونے والے ہر جذبے پر یقین، لیتے ہیں۔ انھوں نے اس تحریک کا نام بھی انتہائی مضحکہ خیز انداز میں رکھا یعنی زارا نے ڈکشنری اٹھائی اور بغیر کسی ارادے کے ہاتھ میں لے کر کھولا جو صفحہ کھلا اس پر پہلا لفظ ''دادا'' لکھا تھا لہٰذا یہی نام تحریک کے لیے تجویز ہوا۔ ان کا دعویٰ تھا کہ زندگی کی طرح ادب بھی زنانے پن کا شکار ہو چکا ہے لہٰذا وہ اس کو اب مردانگی سکھائیں گے۔ انھوں نے اس سلسلے میں تصویروں کی نمائش کی، موسیقی کی محفلیں سجائیں، نظمیں لکھیں اور اپنا رسالہ نکالا۔ اس تحریک کے اثرات، انگلینڈ اور امریکہ میں ایزرا پاؤنڈ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے ہاں بھی پائے جاتے ہیں۔ یہ تحریک چونکہ معدومیت کی علم بردار تھی اس لیے جلد ہی ۱۹۲۱ء میں سرریلزم کی تحریک میں ضم ہوگئی کیونکہ بقول ابوالاعجاز حفیظ صدیقی:

''سرریلزم تحت الشعوری اور خواب گوں تمثالیں پیش کرنے کی شعوری کوشش کا نام ہے جب کہ دادا ازم فن کی دنیا میں محض انارکی اور لاقانونیت کی حیثیت رکھتا ہے، اس تحریک کو منفی آرٹ یا منافئ فن قرار دیا گیا ہے۔ جہاں تک شعر و ادب کا تعلق ہے، دادا ازم کے علمبرداروں نے جو شاعری کی وہ نہ صرف غیر مربوط تھی بلکہ معنوی اعتبار سے بھی تہی دست تھی۔ اپنے نظریاتِ فن کے اعتبار سے یہ لوگ اس بے ربطی اور معنوی تہی دستی کے ہی مبلغ اور علم بردار تھے۔''

(ابوالاعجاز حفیظ صدیقی (مرتب) ''کشاف تنقیدی اصطلاحات''، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء، ص ۷۷۔)

ii۔ سرریلزم (Surrealism):

دادا ازم سے وابستہ بہت سے ادیب اور شاعر بعد میں سرریلزم سے وابستہ ہو گئے۔ آندرے بریتاں جو پہلے دادا ازم کا حامی تھا اس نے اپنا اور اپنے گروہ کا ایک نیا منشور اکتوبر ۱۹۲۴ء میں شائع کیا ___ ''سرریلزم کا اعلان'' ___ اور یوں ایک نئی تحریک کا آغاز ہو گیا۔

Super Realism کی اصطلاح سب سے پہلے Guillaume Appolinaire (۱۸۸۰ء۔۱۹۱۸ء) نے استعمال کی تھی لیکن اس اصطلاح کو صحیح معنوں میں اس وقت برتا گیا جب آندرے بریتاں نے اپنے منشور کا اعلان کیا اور یہ کہا گیا کہ دماغ کو منطق اور استدلال سے آزاد

ہونا چاہیے۔ بریتاں دراصل فرائیڈین تحلیل نفسی سے متاثر تھا اور اس نے hypnosis کے زیر اثر میکانکی لکھت کا تجربہ بھی کیا تھا۔ چنانچہ سرریلسٹ خاص طور پر دلچسپی رکھتے تھے کہ

"..... in the study and effects of dreams and hallucinations and also in the interpenetration of the sleeping and waking conditions on the threshold of the conscious mind that, kind of limbo where strange shapes materialize in the gulfs of the mind." (J. A. Cuddon, Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, London, 1994, p.936)

انھوں نے اپنی تحریک کو فطرت کی عقلی و روحانی قوتوں کے خلاف فن کی بغاوت اور نفس کی غیر عقلی قوتوں کا اعلانِ آزادی قرار دیا۔ اس تحریک کا اثر قبول کرنے والوں میں فرانسیسیوں کی تعداد بیشتر تھی مثلاً لوئی آراگوں، پال ایلیوارد، بنجامن پرت اور فلپ سوپولت وغیرہ۔ سرریلسٹ مصور زیادہ مشہور اور مقبول ہوئے، مثلاً شیریکو، میکس ارنسٹ، پکاسو اور سیلویڈور ڈالی وغیرہ، سرریلسٹ شاعروں نے اشاریت پسندوں خصوصاً راں بو کا خاصا اثر قبول کیا یعنی ہر ظاہر اور بین چیز سے انکار، ہر اخلاقی قدر سے نفرت، آرٹ کی ہر روایت سے گریز، نظم کی ہر بندش سے آزادی ___ انھوں نے انتشار، ابہام، غیر معمولی اور اچھوتی مثالوں، تشبیہوں عجیب و غریب نقوش اور ان جانے مثالی پیکروں سے ایک نیا جہان آباد کرنے کی کوشش کی۔ داداازم کی نسبت سرریلزم کا اثر ایک عرصے تک دنیا پر مرتب رہا۔ شاعری کے علاوہ ان نظریات نے ناول، تھیٹر، مصوری اور سنگ تراشی کو بھی بہت متاثر کیا۔ لکھنے والوں کی ایک بڑی تعداد، اس کے زیر اثر conscious، semi-conscious، داخلی دنیا کے انتشار اور فرد کے جہنم کا کھوج لگانے میں مصروف رہی۔ اس کے نتیجے میں انھوں نے شعور کی رَو کے تجربات بھی کیے۔ سرریلسٹ شاعری کے نمونے تو اب کبھی کبھار دیکھنے کو ملتے ہیں لیکن ڈرامہ اور ناول پر ابھی بھی اس تحریک کا اثر باقی ہے۔ اس کے نمایاں لکھنے والوں میں Antonio Artand، Eugene Ionesco، Jean Genet، Samuel Beckett، William Burroughs، وغیرہ شامل ہیں۔

داداازم اور سرریلزم کے مزید مطالعے کے لیے ملاحظہ کیجیے:

i. Dada and Surrealism, by C.W.E. Bigsby, London, 1972.

ii. Dada, Art and Anti-Art, by Hans Richter, London, 1965.

iii. Critical Approaches to Literature, by David Daiches, London, 1981.

iv. Literary Terms and Criticism, by John Peck & Martin, Palgrave, 1993.

۱۵۔ وجودیت (Existentialism):

وجودیت کا بانی سورن کیر کے گارڈ (۱۸۱۳-۱۸۵۵ء) کو قرار دیا جاتا ہے۔گو محققین نے وجودیت کی بعض مبادیات کو قدیم یونانی فلسفے میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے لیکن تمام ناقدین اس امر پر متفق ہیں کہ وجودی نظریات کا منبع کیر کے گارڈ کی کتابیں خصوصاً (۱۸۴۳ء) "Fear and Trembling"، (۱۸۴۴ء) "The Concept of Dread" اور (۱۸۴۸ء) "Sickness up to Death" ہیں۔وجودیت کی اصطلاح کے عام معانی یہ بیان کیے جاتے ہیں:

> "The term existentialism means "pertaining to existence"; or in logic, "predicating existence". Philosophically, it now applies to a vision of the condition and existence of man, his place and function in the world, and his relationship, or lack of one, with God."

(Dictionary of Literary Terms, by J.A.Cuddon, 1994, p.316)

وجودیت کی تحریک دوسری جنگ عظیم کے بعد مغربی معاشرے میں پیدا ہونے والے واقعات کے ردِعمل میں اپنی انتہائی مقبولیت کو پہنچی۔یہ وہ زمانہ تھا کہ جنگ نے نہ صرف مغرب کے سیاسی نظام کو توڑ پھوڑ دیا تھا بلکہ سماجی، معاشی، مذہبی اور اخلاقی قدروں اور روایات کو پامال کر کے معاشرے کو خلا میں معلق کر دیا تھا۔مغربی معاشرہ مایوسی، تنہائی اور غیر یقینی مستقبل کے اذیت ناک عمل سے گزر رہا تھا۔ان حالات میں وجودیت کی تحریک نے اُسے سہارا دیا تا کہ افراد، طبقہ یا جماعت

اپنے لیے نئی قدریں یا روایت پیدا کر کے اپنی زندگی کو مقصدیت اور معنویت دے سکے لیکن جہاں اس تحریک نے معاشرے کو جنگ کی پامالی سے نکالا وہیں اس نے آگے چل کر معاشرے میں انارکی کے رجحانات پیدا کیے۔ اس لیے یہ تحریک مغربی معاشرے کو مثبت راہوں پر نہیں ڈال سکی۔ فلسفے کی تاریخ میں ہمیشہ معروضیت اور موضوعیت زیر بحث رہی ہے۔ کبھی فرد کی داخلی دنیا کے مسائل زیر بحث آئے اور وجدانیت و روحانیت بنیاد بنی اور کبھی معروضیت کے حامیوں نے اپنے نظریات کی بنیاد تعقل کو قرار دیا۔ جان لاک نے انسان کی حسیات کو علم کا واحد ذریعہ کہا تو ہیگل نے تصور یا روح کو تمام مظاہر کا جوہر کہا (ڈاکٹر ہیرلڈ ہونڈنگ ''تاریخ فلسفہ جدید'' (جلد دوم) مترجم: خلیفہ عبدالحکیم، نفیس اکیڈمی، کراچی، ۱۹۸۷ء، ص ۲۱۱) ہیگل کے فلسفے کا رد عمل ہی کر کے گارڈ کے نظریات تھے۔ اس کا کہنا تھا کہ

"Subjectivity is truth, subjectivity is reality".

(Soren Kierkegaard Concluding Unscientific Postscript, Tr. David, Swenson, Lillian Marvin Swenson and Walter Lowrie, Princeton, New Jersy, 1941, p.183.)

گویا آدمی بحیثیت انسان حقیقت نہیں بلکہ اپنے وجود کے حوالے سے حقیقت ہے اور حقیقت کے حوالے سے سچائی داخل کا معاملہ ہے اور یہی داخلی موضوعیت ہے۔ اس دور میں ڈارون کے نظریات نے معروضیت کے حامیوں کو مضبوطی عطا کی اور مذہب کو محض نجی عقیدہ بنا کر انسانوں سے ایک روحانی سہارا چھین لیا یوں انسانی فکر کا مقدر خلا کی کھوکھلی تنہائیاں بن گئیں لیکن پھر سائنسی ترقی اور بیسویں صدی کے منتشر حالات نے جن کا پہلے بھی ذکر ہو چکا ہے، انسان کو اپنے داخل کی طرف متوجہ ہونے اور اپنے وجود کا اثبات کرنے کے لیے بے چین و مضطرب کر دیا۔ فلسفیانہ ذہنوں میں یہ سوال اُٹھنے لگا کہ کیا مادی اور خارجی سطح پر اپنے وجود کو کھونے کے بعد ہم اپنے داخلی وجود کو بچا سکتے ہیں اس سوال کا جواب ژاں پال سارتر نے دیا کہ ہاں ایسا ممکن ہے۔

وجودیت کے دو نمایاں رنگ ہیں، ایک مذہبی یا الٰہیاتی وجودیت (Theistic Existentialism) جس کی نمائندگی کیر کے گارڈ کرتا ہے جس کا خیال ہے کہ انسان خدا کے ذریعے اور خدا کی ذات میں اپنی بے چینی، اضطراب اور بے صبری سے نجات پا سکتا ہے اور اس

طرح ذہنی سکون اور روحانی بالیدگی پاتا ہے۔ دوسرا رنگ لادینی یا دہری وجودیت (Atheistic Existentialism) ہے جس کی نمائندگی ژاں پال سارتر کرتا ہے اور جس کے مطابق وجود جوہر پر مقدم ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ میں ہوں، اس لیے میں سوچتا ہوں، وہ انسان کو کوئی شے نہیں بلکہ متحرک ہستی، ایک فعلیت قرار دیتا ہے۔

''جس دہری وجودیت کا میں ایک نمائندہ ہوں، وہ زیادہ استقامت کے ساتھ اعلان کرتی ہے کہ اگر خدا موجود نہیں تو بھی کم از کم ایک ہستی ایسی ضرور ہے جس کا وجود اس کے جوہر پر مقدم ہے یعنی ایک ایسی ہستی جو اپنے تصور سے پہلے موجود ہوتی ہے۔ یہ ہستی انسان ہے، ہیڈیگر کے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ انسانی حقیقت ہے۔''

(ژاں پال سارتر، وجودیت اور انسان دوستی'' مترجم: قاضی جاوید، روہتاس بک سیریز، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۱۶-۱۷)

وجودی نقطۂ نظر کے مطابق ہر فرد کی کچھ ایسی داخلی اور موضوعی کیفیات ہیں جن میں فرد کو دنیا میں موجود ہونے کا احساس ہوتا ہے، ان داخلی وارداتوں کو وجودیت میں دہشت، بوریت، مایوسی، موت، کراہیت، ضمیر بد اور جرم وغیرہ کہا جاتا ہے۔ وجودی انسانی کیفیات کو نفسیاتی نہیں سمجھتے کیونکہ نفسیاتی کیفیات کا سائنسی تجزیہ ممکن ہے جب کہ وجودی کیفیات کا سائنسی مشاہدہ نہیں ہوسکتا۔ وجودیت کا سب سے اہم پہلو تصور حریت ہے۔ یہ دراصل روایتی اندازِ فکر کے خلاف ایک بغاوت ہے کیونکہ اسی اندازِ فکر نے انسان کو مادیت اور مذہبیت وغیرہ کے چکر میں الجھا کر آزادیٔ رائے سے محروم کر دیا اور اس کی موضوعیت کو معروضیت میں تبدیل کر دیا۔ مزاحمتی سطح پر وجودیت نے بندۂ بیگانہ کو جینے کا حوصلہ دیا ہے کیونکہ ساری دنیا جس انتشار کا شکار ہے اور لایعنیت اور جبر کی جن انتہائی صورتوں نے فرد کا گھیراؤ کر رکھا ہے ان کی موجودگی میں وجودیت فرد کے دل کی آواز بن جاتی ہے جو فرد کے اثبات کا اقرار کرتی ہے۔ کیر کے گارڈ اور ژاں پال سارتر کے علاوہ وجودیت کے پیغمبروں میں نمایاں نام ڈیکارٹ، پاسکل، کانٹ، جیسپرز، ہائیڈیگر، مارسل، البیر کامیو اور کولن ولسن کے ہیں۔ ان میں جیسپرز اور جبرئیل مارسل کو سارتر نے مسیحی وجودی اور خود کو اور دیگر وجودیوں کو دہریے وجودی قرار دیا ہے۔

(ژاں پال سارتر، ''وجودیت اور انسان دوستی''، مترجم قاضی جاوید، ص ۱۵)

فلسفہ وجودیت کے مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

i۔ فریدالدین، ''وجودیت، تعارف وتنقید''، نگارشات، لاہور، ۱۹۸۶ء۔

ii۔ ڈاکٹر شاہین مفتی، ''جدید اُردو نظم میں وجودیت''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۱ء۔

iii۔ ژاں پال سارتر، ''وجودیت اور انسان دوستی''، مترجم قاضی جاوید، روہتاس بک سیریز، لاہور، جولائی ۱۹۹۱ء۔

iv۔ قاضی جاوید حسین، ''وجودیت''، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۷۳ء۔

v۔ جاوید اقبال ندیم (مرتب)، ''وجودیت''، وکٹری بک بنک، لاہور، ۱۹۸۹ء۔

vi۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، ''تنقید وتجربہ''، یونیورسل بکس، لاہور، ۱۹۸۸ء۔

vii۔ علی عباس جلالپوری، ''روایاتِ فلسفہ''، خردافروز، جہلم، ۱۹۹۲ء۔

viii۔ شیما مجید، نعیم الحسن (مرتبین)، ''ادب، فلسفہ اور وجودیت''، نگارشات، لاہور، ۱۹۹۲ء۔

ix Existentialism as Philosphy, by Fernando Molina, Prentice-Hall, USA, 1962.

x. The Aburd, by Arnold P. Hinchliffe, London, 1972.

xi. Being and Time, by Heidegger, Tr. J. Macquarrie and Robinson, NewYork& London, 1962.

xii Existentialism, by J. Macquarric, Pelican Books, England, 1980.

xiii. Kierkegaard, by Patrick Gardinar, Oxford University Press, NewYork,1988.

xiv. From Hegel to Existentialism by Robert C. Solomon, Oxford University Press, NewYork, 1987.

xv. Existentialism from Dostovesky to Sartre, by Walter Kaufman, Cleveland & NewYork, 1956.

۱۲۔ علامت نگاری (Symbolism):

ستمبر ۱۸۸۶ء میں جین مورلیس نے علامت نگاری کی تحریک کا باقاعدہ منشور شائع کیا جس میں کہا گیا تھا کہ رومانویت، فطرت نگاری اور حقیقت نگاری کا دور ختم ہو گیا اور اب علامت نگاری کا آغاز ہے۔ مورلیس نے علامت نگاری کے جس اسکول کی بنیاد رکھی اس کے سرکردہ ناموں میں بودیلیئر، میلارمے، ورلین اور ریمبو شامل تھے جب کہ ان کی پیروی کرنے والوں میں معروف نام رینے گل، سٹیورٹ میرل، فرانسس گرفن اور گستاف کے تھے۔

علامت نگاری کی تحریک رومانیت پسندوں اور حقیقت پسندوں کے خلاف ردعمل تھی اسی دوران ڈارون کے انسانی ارتقا کے نظریات نے انسانیت کے عظیم تصور کو پاش پاش کر دیا اور پھر جب صنعتی انقلاب کے سبب انسان مشینوں کے سامنے بے بس ہوا تو علامت نگاری کا چرچا اور ہوا۔ شعرا اپنے خیالات کی دنیا میں مگن رہنا پسند کرنے لگے۔ علامت نگاری نے بار بار اس امر کا اظہار کیا کہ انھیں زندگی سے کوئی واسطہ نہیں ہے صرف فن اور خواب کی دنیا ہی ان کی ساری کائنات ہے انھیں سماج اور سوسائٹی سے کوئی سروکار نہ تھا صرف تخیل کی دنیا ہی ان کا سب کچھ تھی کہ حقیقت صرف سایہ اور دنیا ایک مٹی کا تودہ تھی۔

اصطلاح میں علامت سے مراد ہے کوئی شے، کردار یا واقعہ جو بطور مجاز اپنے سے ماورا کسی اور شے کی نمائندگی کرے۔ گویا ہم کسی لفظ کو ان معنوں میں بھی استعمال کر سکتے ہیں جن معنوں کے لیے وہ لفظ وضع ہوا ہے اور اسے ایسے معنوں میں بھی استعمال کر سکتے ہیں جن معنوں کے لیے وہ لفظ وضع نہیں ہوا۔ مطلب یہ ہوا کہ وہ لفظ مجازی معنوں میں استعمال ہو رہا ہے اور کسی لفظ کا مجازی مفہوم ہی دراصل علامتی مفہوم ہے۔ انسائیکلوپیڈیا برٹینکا میں علامت کی تعریف یوں کی گئی ہے:

"Symbol, the term given to a visible object representing to the mind, the symblance of something which is not shown but realized by association." (Encyclopaedia Britanica, Edition 1965, p.701.)

علامت ایک اعتبار سے معنی کی دریافت اور یاددہانی کا ذریعہ ہے اور جب علامت سے آگاہی اور جان پہچان ہو جاتی ہے تو پھر علامت کے معنی کبھی ختم نہیں ہوتے یہ ہمیشہ کے لیے معنی خیز ہو جاتی ہے۔ دی لٹریری سمبل میں علامت کی تعریف ان لفظوں میں بیان کی گئی ہے:

''ادبی علامت خواہ کوئی تصنیف ہو یا اس کا ایک حصہ واضح طور پر ایک تجسیم ہے، جس طرح روح

یا قوتِ حیات ہمارے جسم کے اندر رہتی اور باہر چھلکتی ہے اسی طرح خیال اور احساس اس ہیئت، شکل یا جسم میں رہتے ہیں جسے ہم علامت کہتے ہیں۔''

(The Literary Symbol by William York Tindall, NewYork, 1955, p.10)

عام طور پر شاعر علامت کا استعمال اس وقت کرتا ہے جب وہ خود کو سیاسی، معاشرتی اور سماجی دباؤ اور جبر کے زیرِ اثر پاتا ہے۔ چنانچہ وہ ڈر کر ایسی لاشعوری زبان استعمال کرتا ہے جس سے اس کی بات مبہم ہو جاتی ہے۔ اسی لیے نفسیات کی رُو سے علامت کی تین قسمیں بیان کی جاتی ہیں، شخصی علامت، روایتی علامت اور آفاقی علامت۔ بودیلیئر علامت کی افادیت اُن الفاظ میں بیان کرتا ہے:

"Nature is a temple of living pillars
where often words emerge, confused and dim
and man goes through this forest with familiar
eyes of symbols always watching him.
Like prolonged echoes mingling far away
in a unity lenebrous and profound,
perfumes, sounds and colours correspond".

(Baudelaire, French, Symbolist Poetry, Tr. C. F. Macintyre, University of California Press, 1958, p.12.)

اور وزیر آغا نے علامتوں کے اچھے اور غلط استعمال کی وضاحت یوں کی ہے:

''بعض لوگ یہ سمجھ لیتے ہیں کہ علامت کا معنی کسی بنیادی ضابطے کے تابع نہیں ہوتا بلکہ ہر شخص کی مخصوص ذہنی افتاد سے اپنی صورت مرتب کرتا ہے۔ ساری غلط فہمی اس نظریے کے اختیار کرنے سے پیدا ہوئی ہے کیونکہ علامت تو قاری کو ایک ایسے تصور کی طرف لے جاتی ہے جو تمام انسانوں کا مشترکہ تجربہ ہے اور یہی چیز علامت کی بقا کی ضامن بھی ہے۔''

(ڈاکٹر وزیر آغا، ''اُردو شاعری کا مزاج''، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۴۰۸)

علامت نگاری کی اس تحریک کا دائرہ اثر صرف فرانس تک محدود نہیں رہا تھا۔ فرانس سے باہر ییٹس، ٹی۔ ای۔ ہیوم، ایزرا پاؤنڈ، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، رینے ماریا رلکے، سٹیفن جارج اور روسی ناول نگاروں نے بھی اس کا اثر قبول کیا۔

علامت نگاری کے مزید مطالعے کے لیے ملاحظہ کیجیے:

i۔ ڈاکٹر سرور احمد، ''اُردو اور ہندی رومانوی شاعری میں علامتوں کا مطالعہ''، معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی، جنوری ۱۹۹۲ء۔

ii۔ حامدی کاشمیری، جدید اُردو نظم اور یورپی اثرات''، ادارۂ ادب جواہر نگر، کشمیر، ۱۹۶۸ء۔

iii۔ یوسف حسین خان، ''فرانسیسی ادب''، انجمن ترقیٔ اُردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۶۲ء۔

iv۔ ڈاکٹر سید محمد عقیل، ''نئی علامت نگاری''، انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز، الٰہ آباد، نومبر ۱۹۷۵ء۔

v۔ ڈاکٹر رفعت اختر، ''علامت سے امیج تک''، نازش بک سنٹر، دہلی، ۱۹۹۵ء۔

vi۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ''اُردو شاعری کا مزاج''، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۹ء۔

vii. Metaphor, by Terence Hawkes, London, 1972.

viii. Encyclopaedia of Poetry and Poetics, Ed. by Alex Preminger, Princeton, New Jersy, 1974.

ix. The Literary Symbol, by William York Tindall, NewYork, 1955.

x. Theory of Literature, by Rene Wellek and Austin Warren, London, 1961.

xi. Anatomy of Criticism, by Northrope Frye.

xii. Symbolism, by Charles Chadwick, London, 1973.

xiii. Philosophy in a New Key: S. K. Langer, A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Arts. New York, 1971.

xiv. Language and Reality, The Philisophy of Language and the Principles of Symbolism: by Wilbur Marshall Urban, London,

1951.

xv. The Heritage of Symbolism, C. M. Bowra, London, 1947.

xvi. Allegory: The Theory of a Symbolic Mood, Angus, Somerville, Fletcher, Nancy Erickson, New York, 1967.

xvii. Seven Types of Ambiguity, by William Empson, London, 1947.

xviii. Poetic Process, by George Whalley, London, 1953.

xix. Philosophy of Rhetorics, by I. A. Richards, NewYork, 1936.

xx. Allegory of Love, A Study in Mediaeval Tradition: C. S. Lewis, NewYork, 1977.

xxi. Symbols and Society Fourteenth Symposium of the Conference on Science, Philosophy and Religion: Ed. by Lyman Bryson, NewYork, 1955.

xxii. The Burning Fountain, A Study in the Language of Symbolism: by Philip Wheel Wright, Bloomington, 1954.

xxiii. A Survey of Mystical Symbolism, by Mary Anita Ever, London, 1933. (Preface)

۱۷۔ امیجزم (Imagism):

پہلی جنگ عظیم کے بعد انگریزی شعرا کا ایک گروہ منظر عام پر آیا جن میں ایزرا پاؤنڈ کے علاوہ ایمی پاول، ٹی۔ای۔ ہیوم، رچرڈ ایلڈنگٹن اور ہلڈا ڈولٹل شامل تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ شعر کے لیے ایک مشکل لیکن واضح تمثال ضروری ہے۔ انھوں نے اس امر پر زور دیا کہ شعرا کو فلسفیانہ یا بیانیہ شاعری کی بجائے روزمرہ کی زبان استعمال کرنی چاہیے اور انھیں اپنے موضوع کو اختیار کرنے کی بھی مکمل آزادی ہونی چاہیے۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ علامت نگاری کی تحریک کا ردِعمل بھی تھا۔
گلوسری آف لٹریری ٹرمز میں اس تحریک کو یوں بیان کیا گیا ہے:

"Imagism was poetic movement in England and the United States between the year 1909 and 1917, organized as a revolt against what Ezra Pound called the "rather blurry messy .... Sentimantalistic Mannerised" poetry of this nineteenth century. Ezra Pound the first leader of this movement was succeeded by Amy Powell .... "Some Imagist Poets" (1915) edited by Amy Powell declared for a poetry which is free to choose any subject and to create its own rhythms, is expressed in common speech and presents an image that is hard, clear and concentrated.

(Glossary of Literary Terms, by M.H.Abrms, Cornell University Press, 1966.)

The Poetic Image میں ایمجری کی تعریف ان الفاظ میں درج ہے:

"The Poetic image is a more or less sensuous picture in words, to some degree metaphorical, with an undernote of some human emotion in its context but also charged with and releasing into the reader a special poetic emotion or passion which ___ no, it won't do, the thing has got out of hand."

(The Poetic Image, by C. Day Lewis, London, 1968, p.22)

ایمجری میں شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ مجردات اور کیفیات کو بھی ایک ایسا پیکر مہیا کر دیتا ہے کہ ہمارے خیال کی سکرین پر یہ جیتی جاگتی ہستیاں بن جاتی ہیں۔ امیج کا بنیادی مقصد ترسیل ہے جب کہ علامت اس خوبی سے عاری ہوتی ہے۔ اسی طرح امیج میں معنوی گہرائی پر زور دیا جاتا ہے۔ The Poetic Achievement of Ezra Pound میں تحریر ہے کہ پاؤنڈ نے ایلیٹ کو یہ آئیڈیا مقبول بنانے میں مدد دی کہ

"Poetry, like the novel, should offer a more adult response to

sides of life beyond the compass of the purely lyric mode, something more robust, intelligent, complex and critical of society and self."

(The Poetic Achievement of Ezra Pound, by Michael Alexander, London, 1979, p.24)

امیج یا تمثال لفظوں کے نقش و نگار سے بنی ایک تصویر ہوتی ہے جو ہمارے ذہن کو کسی خارجی حقیقت کی عکاسی پر مستزاد کسی چیز کی طرف منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ ہر تمثال میں چاہے وہ کتنی ہی جذباتی یا عقلی ہو، حسیت کا کچھ نہ کچھ شائبہ ضرور ہوتا ہے، گویا اس پر جذبات کا رنگ ضرور ہوتا ہے۔ سی۔ ڈے۔ لیوس کے الفاظ میں:

"a poetic image is a word - picture charged with emotion or passion". (The Poetic Image, p.19)

انسائیکلو پیڈیا پوئٹری اینڈ پوئیٹکس میں امیجری کی مختلف اقسام بیان کی گئی ہیں۔ مثلاً بصری، سمعی، شامہ جاتی، ذائقاتی، لامساتی عضواتی اور عضلاتی۔

(Encyclopaedia of Poetry and Poetics: Ed. by Alex Preminger, Princeton,New Jersey, 1974, p.364)

بہرحال اس ساری بحث سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ پیکر ایک ایسی لفظی یا ذہنی تصویر ہے جو شاعر کے خوبصورت اور نازک شعری تجربوں کے اظہار کا وسیلہ بنتی ہے۔

امیجری کے مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجئے:

i۔ ڈاکٹر شہپر رسول، ''اُردو غزل میں پیکر تراشی''، شعبہ اُردو جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی، ۱۹۹۹ء۔

ii۔ ڈاکٹر توقیر احمد خان، ''اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی''، لبرٹی آرٹ پریس، نئی دہلی، ۱۹۸۹ء۔

iii۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''شعر غیر شعر، نثر''، شب خون کتاب گھر، الہ آباد، ۱۹۷۳ء۔

iv۔ شمیم حنفی، ''نئی شعری روایت''، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، ۱۹۷۸ء۔

v۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی (مرتب)، ''کشاف تنقیدی اصطلاحات''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام

آباد،۱۹۸۵ء۔

vi. Glossary of Literary Terms, by M.H.Abrms, Cornell University Press, 1966.

vii. The Poetic Achievement of Ezra Pound, by Michael Alexander, London, 1979.

viii. The Poetic Image, by C. Day Lewis, London, 1968.

ix. Encyclopaedia of Poetry and Poetics: Ed. by Alex Preminger, Princeton, New Jersey, 1974.

x. Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, by J. A. Cuddon, London, 1994.

۱۸۔ طلوعِ تہذیب سے بھی پہلے انسان اس حقیقت سے آشنا ہو چکا تھا کہ بیدار شعور سے ہٹ کر بھی ذہنی کارکردگی ہوتی ہے محققین کا بھی یہی اصرار ہے کہ شعور اور لاشعور کی اصطلاحات، فرائیڈ (۱۸۵۶ء-۱۹۳۹ء) سے پہلے وجود میں آ چکی تھیں لیکن اس کے باوجود جب فرائیڈ نے اپنا نظریہ تحلیلِ نفسی پیش کیا اور شعور سے کہیں زیادہ طاقت ور تحت الشعور اور لاشعور دریافت کیا تو ادب کی دنیا میں فلسفیانہ اور نفسیاتی مباحث کا ایک نیا دَور آغاز ہوا۔ فرائیڈ کا کہنا تھا کہ یوں تو سماجی و مذہبی پابندیاں ہماری جبلتوں کو آزادانہ اپنا اظہار کرنے سے روکے رہتی ہیں لیکن تحریر اور گفتگو، جانے انجانے میں، زبان اور قلم کی لغزشوں میں اور خواب اور فن میں جب ہمارا شعور ہمارے لاشعور اور تحت الشعور پر اپنی گرفت ڈھیلی کرتا ہے تو یہ جبلتیں بھلے رمز و کنایہ کے پردے میں ہی سہی اپنا اظہار کر دیتی ہیں۔ فرائیڈ کے ان نظریات کو کچھ لوگوں نے تو من و عن قبول کر لیا اور کچھ نے فرائیڈ کا اثر قبول کرتے ہوئے اپنا انفرادی فلسفہ بھی پیش کیا، ان میں ژونگ اور ایڈلر نمایاں تھے۔ ژونگ نے شخصی لاشعور کے علاوہ اجتماعی لاشعور کا تصور دیا، اس کے کہنے کے مطابق اس اجتماعی لاشعور میں ہمارے تمام تر تہذیبی اور تاریخی تجربات کا جوہر محفوظ ہوتا ہے اور کوئی بھی تخلیق صرف فرد کی انفرادی شخصیت کی ہی عکاسی نہیں کرتی بلکہ ماورائے فرد رجحانات کی بھی حامل ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے اُس نے ادب کو اپنے دَور کے مزاج اور اُس کے تحت الشعور کا بھی آئینہ دار قرار دیا۔

مزید مطالعے کے لیے ملاحظہ کیجیے:

i۔ شہزاد احمد، ''فرائیڈ کی نفسیات۔دو دَور''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء۔

ii۔ شہزاد احمد، ''ژونگ''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۷ء۔

iii۔ ڈاکٹر سلیم اختر، ''نفسیاتی تنقید''، مجلس ترقیِ ادب، لاہور، ۱۹۸۶ء۔

iv۔ محمد اجمل، ''تحلیلی نفسیات''، نگارشات، لاہور، ۱۹۶۹ء۔

v۔ سگمنڈ فرائیڈ، ''تحلیلِ نفسی کا اجمالی خاکہ'' (مترجم: ظفر احمد صدیقی)، ترقی اُردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۵ء۔

vi. The Anatomy of Human Destructiveness, by Erich Fromm, Fawcett Publications, Greenwich, Connecticut, USA, 1975.

vii. Art and The Creative Unconscious, by Erich Neuraana, Princeton University Press, Princeton, 1969.

۱۹۔ جدید لسانی تحریکوں میں ساختیات (Structuralism) پس ساختیات (Post-Structuralism) اور ردِ تشکیل (Deconstruction) کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ساختیات کا آغاز بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں ہوتا ہے۔ یہ کوئی باقاعدہ شعبۂ علم نہیں بلکہ بنیادی طور پر ایک طریقۂ مطالعہ ہے جس کا دائرہ لسانیات، بشریات، تاریخ اور فلسفے تک پھیلا ہوا ہے۔ ساختیات کے بنیادی اُصول سوسیئر (Ferdinand de Saussure) کے لسانی افکار پر مبنی ہیں جو لیکچرز کی صورت میں موجود تھے جنھیں سوسیئر کی وفات کے بعد The Course in General Linguistics کے نام سے ۱۹۱۵ء میں پیرس سے پہلی مرتبہ شائع کیا گیا۔

"The theory was never published by Saussure himself in a complete and authoritative form."

(Modern Criticism and Theory, ed. by David Lodge, Longman, London, 1998, p.1)

سوسیئر نے زبان کا مطالعہ ''نشانات'' (Signs) کے نظام کے طور پر کیا، نشان جو کہ کسی بھی زبان

کی بنیادی اکائی یعنی بولا، لکھا گیا لفظ ہے۔ نشان کو سوسیئر نے دو حصوں میں تقسیم کیا۔ پہلا معنی نما(Signifier) اور دوسرا تصورِ معنی(Signified) معنی نما کوئی بھی با معنی لفظ اور تصورِ معنی اُس شے کا تصور ہے۔ سوسیئر کے خیال میں ان دونوں کا رشتہ بلا جواز (Arbitrary) ہے۔ سوسیئر نے زبان کو بھی دو حصوں میں تقسیم کیا، ایک لانگ(Langue) جب کہ دوسرا پارول(Parole) کہلاتا ہے۔ سوسیئر کے لسانی ماڈل کے حوالے سے J. A. Cuddon اختصار سے لکھتا ہے کہ

"Saussure made a number of important original contributions: (a)the concept of language as a sign system or structure whose individual components can be understood only in relation to each other and to the system as a whole rather than to an external 'reality'; (b) a distinction between langue and parole, langue representing a language as a whole and parole representing utterance, a particular use of individual units of language; (c) a distinction between diachronic and synchronic, diachronic denoting the historical study of the growth and development of a language (namely through philology), and synchronic denoting the study of a language as a system at any given moment of its life (Saussure put most emphasis on synchronic study); (d) a distinction between the signifier and the signified."

(Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, by J.A.Cuddon, Penguin Books, England, 1994, p.923-924)

سوسیئر کے یہ لسانی افکار ساختیاتی فکر کو بنیادیں فراہم کرتے ہیں اور بعد میں آنے والی تبدیلیوں میں بھی ان کا کردار کلیدی ہے۔ پس ساختیاتی مفکرین رولاں بارتھ، لاکان اور فوکو وغیرہ کے ہاں ساختیاتی مباحث کا دائرہ وسیع تر ہوتا ہے۔

پس ساختیات کے مباحث میں ردِ تشکیل کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ جدید ترین لسانی فلسفے میں

ردِ تشکیل معنی آفرینی کا جہاں آباد کیے ہوئے ہے۔ ردِ تشکیل کا پہلا وار ساختیاتی فکر پر ہوا۔ ساختیات کسی لسانی نظام کے مربوط علم کا نام ہے جب کہ ردِ تشکیل سرے سے کسی نظام کے وجود ہی سے انکار ہے۔ ردِ تشکیل نے پہلا سوال سوسئیر کے نشانات کے نظام پر اُٹھایا۔ ردِ تشکیلی مفکر ژاک دریدا(Jacques Derrida) کے بقول زبان محض افتراق کے سوا کچھ بھی نہیں۔ ہر signاپنی معنیاتی شناخت کے لیے کسی دوسرے sign کا سہارا لیتا ہے۔ دریدا کے خیال میں معنی خیزی کا عمل اس عملِ افتراق کے باعث ہوتا ہے اور معنی در معنی کا سلسلہ چلتا چلا جاتا ہے اور ردِ تشکیل کی ردِ تشکیل(Deconstruction of Deconstruction) سامنے آتی چلی جاتی ہے۔ ردِ تشکیل ایک باغیانہ اور بے حد پیچیدہ طریقۂ مطالعہ ہے جو کہ اپنی مخصوص اصطلاحات کے ساتھ متن کا جائزہ لیتا ہے۔

مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے:

i۔ ضمیر علی بدایونی، ''جدیدیت اور مابعد جدیدیت''، اختر مطبوعات، کراچی، ۱۹۹۹ء۔

ii۔ گوپی چند نارنگ، ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات''، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء۔

iii۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ''معنی اور تناظر''، مکتبۂ نردبان، سرگودھا، ۱۹۹۸ء۔

iv. Modern Criticism and Theory, David Lodge, (Ed.) Longman, London, 1998.

v. Deconstruction: Theory and Practice, by Christopher Norris, Routledge: London & NewYork, 2000.

vi. Criticism in Society, by Imre Salusinszky, Methuen, NewYork and London, 1987.

vi. Literary Theory: The Basics, by Hans Bertens, Routledgs, London, 2001.

vii. Deconstruction and Criticism, Routledge & Kegan Paul, London, 1979.

viii. Modern Literary Theory, Ed. Philip Rice & Patricia Waugh, Arnold, London, 2001.

۲۰۔ عارف ثاقب، ''بیسویں صدی کا ادبی طرز احساس'' (لاہور، غالب نما۔۱۹۹۹ء) ص ۱۵۳۔

۲۱۔ ڈاکٹر محمد حسن، ''اُردو ادب میں رومانوی تحریک'' (مضمون) مشمولہ ''ادب لطیف'' لاہور (سالنامہ ۱۹۵۴ء)۔

۲۲۔ علی سردار جعفری، ''ترقی پسند ادب''، (لاہور، مکتبہ پاکستان، س۔ن) ص ۱۷۴۔

۲۳۔ ڈاکٹر محمد حسن، ''اُردو نظم کا ارتقا'' (مضمون) مشمولہ ''آج کل'' (دہلی)، نظم نمبر (شمارہ نمبر ۹، اپریل ۱۹۵۸ء)، ص ۱۷۔

۲۴۔ ڈاکٹر محمد خان اشرف، ''رومانویت اور اُردو ادب میں رومانوی تحریک''، (لاہور، الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء)، ص ۲۱۰۔

۲۵۔ ریاض احمد، ''ریاضتیں''، (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶)، ص ۲۰۔

۲۶۔ تفصیل کے لیے دیکھیں:

نفیس اقبال، ''پاکستان میں اُردو گیت نگاری'' (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء) ص ۶۴ تا ۱۷۴۔

۲۷۔ ڈاکٹر انور سدید، ''اُردو نظم کی دو آوازیں'' (مضمون) مشمولہ ''اوراق'' لاہور، جدید نظم نمبر، (جولائی اگست، ۱۹۷۷ء)، ص ۴۱۳۔

۲۸۔ ڈاکٹر یونس جاوید، ''حلقہ ارباب ذوق''، (اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء) ص ۲۹۔

۲۹۔ ایضاً ص ۳۹۔

۳۰۔ ڈاکٹر انور سدید، ''اُردو نظم کی دو آوازیں'' (مضمون) مشمولہ ''اوراق'' لاہور، جدید نظم نمبر، ص ۴۱۳۔

۳۱۔ تصدق حسین خالد، ''کچھ اپنے بارے میں''، مشمولہ ''سرودِ نو'' (لاہور، الکتاب، ۱۹۴۸ء)، ص ی۔

۳۲۔ ڈاکٹر رشید امجد، ''شاعری کی سیاسی و فکری روایت''، (لاہور، دستاویز مطبوعات، ۱۹۹۳ء) ص ۶۳۔

۳۳۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ''چند اہم اور جدید شاعر''، (لاہور، سنگت پبلشرز، ۲۰۰۳ء) ص ۳۴۔

۳۴۔ ڈاکٹر آفتاب احمد، ''شاعروں کا شاعر۔راشد'' (مضمون) مشمولہ ''ن۔م۔راشد۔ایک مطالعہ'' مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، (کراچی، مکتبۂ اسلوب، ۱۹۸۶ء)، ص ۱۰۲۔

۳۵۔ i۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ''غزل، اُردو کی شعری روایت'' (کراچی، حلقہ نیاز و نگار، ۱۹۹۵ء) ص ۲۱۶۔

ii۔ ناصر کاظمی کے حوالے سے دیکھیں:

ڈاکٹر حسن رضوی، ''وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر'' (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء) ص ۱۹۷ تا ۲۴۸۔

۳۶۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ''اُردو نظم کے پچاس سال'' (مضمون) مشمولہ ''عبارت'' کتابی سلسلہ ا، مرتبہ ڈاکٹر نوازش علی، (راولپنڈی، دھنک پرنٹرز، ۱۹۹۲ء)، ص ۸۲۔

۳۷۔ افتخار جالب، ''نئی شاعری'' (مرتبہ)، (لاہور، نئی مطبوعات، ۱۹۶۶ء)، ص ۱۸۰۔

۳۸۔ انیس ناگی، ''نئی شاعری کیا ہے؟'' (مضمون) مشمولہ ''نئی قدریں'' حیدرآباد، (شمارہ ۵، فکر جدید نمبر، ۱۹۶۶ء)، ص ۱۶۷۔

۳۹۔ جیلانی کامران، ''نئی شاعری کے ضمنی مسائل'' (مضمون) مشمولہ ''نئی قدریں'' حیدرآباد، فکر جدید نمبر، ص ۹۳۔

۴۰۔ سلیم احمد، ''نئی شاعری نامقبول شاعری''، (کراچی، نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۹ء)، ص ۱۰۳۔

۴۱۔ جیلانی کامران، ''نئی نظم کے تقاضے''، (لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۵ء)، ص ۲۹۔

۴۲۔ افتخار جالب، ''دیباچہ: گلافتاب'' مشمولہ ''گلافتاب'' از ظفر اقبال (لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۶ء) ص ۲۰۔

۴۳۔ الطاف حسین حالی، ''مقدمہ شعر و شاعری'' (لکھنؤ، اتر پردیش، اُردو اکادمی، ۱۹۸۸ء) ص ۳۲۔

۴۴۔ حامدی کاشمیری، ''تفہیم و تنقید''، (نئی دہلی، جامعہ نگر، ۱۹۸۸ء)، ص ۹۴۔

۴۵۔ ڈاکٹر رشید امجد، ''شاعری کی سیاسی و فکری روایت''، ص ۵۹۔

۴۶۔ ڈاکٹر حنیف کیفی، ''آزاد نظم کی ہیئت اور تکنیک'' (مضمون) مشمولہ ''اوراق'' لاہور (ستمبر اکتوبر ۱۹۸۱ء)، ص ۱۳۔

۴۷۔ کمال احمد صدیقی، ''ترقی پسند شاعری اور ہیئت کے تجربے'' (مضمون) مشمولہ ''ترقی پسند ادب''،

مرتبہ: ڈاکٹر قمر رئیس، عاشور کاظمی، (لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۴ء) ص ۹۵۔

۴۸۔ عزیز حامد مدنی، ''جدید اُردو شاعری'' حصہ دوم، (کراچی، انجمن ترقی اُردو، ۱۹۹۴ء)، ص ۴۱۰۔

۴۹۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کو دیئے گئے اپنے انٹرویو میں مجید امجد نے کہا تھا کہ ان کی شاعری کا آغاز اس وقت ہوا جب وہ ساتویں جماعت کے طالب علم تھے اور اپنا کلام ایک کاپی میں لکھ لیا کرتے تھے جو تلف ہوگئی (مشمولہ ''گلاب کے پھول'' مرتبہ حیات خان سیال ص ۲۲) اس لیے ان کے ابتدائی کلام کا کوئی حوالہ نہیں ملتا تاہم ڈاکٹر خواجہ زکریا کے مرتبہ ''کلیات مجید امجد'' (۱۹۸۹ء) کے مطابق مجید امجد کی پہلی دستیاب شعری تحریر ۱۹۳۲ء کی ہے جو مذکورہ کلیات کے صفحہ نمبر ۱۴۱ پر ''موجِ تبسم'' کے عنوان سے دیکھی جاسکتی ہے۔

۵۰۔ مجید امجد کی شاعری کو عموماً تین ادوار میں تقسیم کیا جاتا ہے، نسیم اختر گل نے اپنے غیر مطبوعہ تحقیقی مقالہ برائے ایم۔اے اُردو (بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ۱۹۷۷ء) بعنوان ''مجید امجد بحیثیت شاعر، تنقیدی و تحقیقی جائزہ'' میں مجید امجد کی شاعری کو تین واضح ادوار میں تقسیم کیا ہے، انھوں نے پہلا دَور ۱۹۳۴ء سے ۱۹۵۸ء تک دوسرا ۱۹۵۸ء سے ۱۹۶۸ء اور تیسرا دَور ۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۴ء تک قائم کیا ہے۔ لگ بھگ یہی تقسیم آنے والے ناقدین کے ذہنوں میں شعوری یا لاشعوری طور پر قائم رہی ہے۔ اس کی واضح جھلک ''کلیاتِ مجید امجد'' (طبع نو) مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا (لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ستمبر ۲۰۰۳ء) میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے اس کلیات کو چار عنوانات کے تحت تقسیم کیا ہے مگر پہلے دو عنوانات یعنی ''شب رفتہ'' اور ''روزِ رفتہ'' عملاً ۱۹۳۲ء سے ۱۹۵۸ء تک کے کلام پر مشتمل ہے یعنی یہ دونوں ایک ہی دَور کو واضح کرتے ہیں۔ دوسرا دَور تیسرے عنوان ''امروز'' (۱۹۵۸ء سے ۱۹۶۸ء تک) کے تحت اور تیسرا دَور چوتھے عنوان ''فردا'' (۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۴ء تک) کے حوالے سے بنتا ہے۔ یوں عملاً خواجہ زکریا کے ذہن میں بھی مجید امجد کی شاعری کے تین ادوار ہی بنتے ہیں۔

۵۱۔ <u>مجید امجد سے ایک انٹرویو</u>، از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ ''گلاب کے پھول'' مرتبہ حیات خان سیال (لاہور، مکتبہ میری لائبریری، اول ۱۹۷۸ء) ص ۲۶۔

۵۲۔ یہ مجید امجد کی ابتدائی مگر غیر مدون نظموں میں سے ایک ہے جو اختر شیرانی کے پرچے ''رومان'' لاہور (مارچ ۱۹۳۸ء) کے شمارے میں شامل ہے۔ نظم مندرجہ ذیل ہے:

''کیفِ اویس''

یہ کس ریاضِ ارم سے پلٹ چلا ہوں میں — یہ کیا فضا ہے جہاں سانس لے رہا ہوں میں
مرے حبیب! یہ کس سلطنت کی سرحد ہے — یہ کیا مقام ہے، جس سے گزر رہا ہوں میں
یہ کیا کہ روحِ لطیفِ شمیم کی صورت — ہوا کے جھونکوں میں تحلیل ہو چلا ہوں میں
یہ ہلکے ہلکے دھندلکے کی وادیاں کیا ہیں — جہاں شباب کی کلیوں کو چومتا ہوں میں
نہ دے، تو جام کو اب اور اذنِ دور نہ دے — بس! اب شعور کے مرکز سے ہٹ چلا ہوں میں

۵۳۔ انیس ناگی، ''شاعر خفا ہے فلسفی ناراض ہے'' (مضمون) مشمولہ ہفت روزہ ''نصرت'' لاہور، مجید امجد نمبر (شمارہ ۱۵۸، ۲۰ تا ۲۲ مئی ۱۹۷۴ء)، ص ۵۔

۵۴۔ مظفر علی سیّد، ''مجید امجد کی نظمیں'' (مضمون) مشمولہ ''سویرا'' لاہور، (خاص نمبر، ۱۸، ۱۷) ص ۲۳۲۔

۵۵۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ ''گلاب کے پھول''، ص ۲۸۔

۵۶۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ''مجید امجد کی داستانِ محبت''، (لاہور، معین اکیڈمی، اول ۱۹۹۱ء)، ص ۹۱۔

۵۷۔ ڈاکٹر فخر الحق نوری، ''تعبیرات'' (لاہور، پولیمر پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء)، ص ۴۷۔

۵۸۔ i۔ شیر افضل جعفری، ''مجید امجد۔ کوی سدھارتھ'' (مضمون) مشمولہ ''گلاب کے پھول''، ص ۳۸ تا ۴۱۔

ii۔ شیر محمد شعری سے انٹرویو، مشمولہ ''القلم'' جھنگ، مجید امجد۔ ایک مطالعہ مرتبہ حکمت ادیب (جھنگ، جھنگ اکیڈمی، اول ۱۹۹۴ء) ص ۷۰۶۔

iii۔ حسن رضا گردیزی سے مکالمہ از ظفر معین بلے مشمولہ ہفت روزہ ''آوازِ جرس'' لاہور (۹ تا ۱۵ مئی ۱۹۹۱ء) ص ۷۔

۵۹۔ پروفیسر نظیر صدیقی، ''مجید امجد کا شاعرانہ ارتقا'' (مضمون) مشمولہ ''اوراق'' لاہور، (جلد ۲۵ شمارہ ۸، اگست ۱۹۹۰ء) ص ۹۹۔

۶۰۔ ڈاکٹر سلیم اختر، ''مجید امجد۔ روح کی راکھ پہ شعلوں کی شکن'' (مضمون) مشمولہ ''ادبیات'' اسلام آباد، (جلد ۱۵ شمارہ ۶۲، ۲۰۰۳ء)، ص ۱۰۴۔

۶۱۔ نسیم اختر گل، ''مجید امجد بحیثیت شاعر، تنقیدی و تحقیقی جائزہ''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔اے

(اُردو) بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان، ص ۸۰۔

۶۲۔ ایضاً ص ۸۱

۶۳۔ ڈاکٹر سہیل احمد خان، ''مجید امجد کی نظم نگاری کی محسوساتی اور فکری جہتیں'' (مضمون) مشمولہ ''اوراق'' لاہور (سالنامہ، نومبر دسمبر ۱۹۸۷ء) ص ۳۰۶۔

۶۴۔ ڈاکٹر فخر الحق نوری، ''توضیحات'' (لاہور، کلیہ علوم اسلامیہ و شرقیہ جامعہ پنجاب، ۲۰۰۰ء)، ص ۱۳۷۔

۶۵۔ بلراج کومل، ''مجید امجد۔ایک مطالعہ'' (مضمون) مشمولہ ''گلاب کے پھول''، ص ۱۱۴۔

۶۶۔ ایضاً ص ۱۱۵۔

۶۷۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، 'مجید امجد، سوانحی خاکہ'' مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد'' (لاہور، ماورا پبلی کیشنز، جنوری ۱۹۸۹ء)، ص ۳۷۔

۶۸۔ سعادت سعید، ''واقعیت کا امکان۔ مجید امجد کی نظمیں'' (مضمون) مشمولہ ''قند'' مردان (جلد ۳، شمارہ ۹، ۸، مئی جون ۱۹۷۵ء)، ص ۸۶۔

۶۹۔ نسیم اختر گل، ''مجید امجد بحیثیت شاعر، تنقیدی و تحقیقی جائزہ''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو) ص ۹۷۔

۷۰۔ صفدر سلیم سیال، ''قدح قدح تری یادیں''، (مضمون) مشمولہ ''ادبیات'' اسلام آباد (جلد ۱۳، شمارہ ۵۴، ۲۰۰۱ء) ص ۲۸۲۔

۷۱۔ ڈاکٹر فخر الحق نوری، ''تعبیرات''، ص ۷۵۔

۷۲۔ یحییٰ امجد، ''خرقہ پوش و پابہ گل اور یقین حیات'' (مضمون) مشمولہ ''قند'' مردان، ص ۷۸۔

۷۳۔ سعادت سعید، ''واقعیت کا امکان، مجید امجد کی نظمیں'' (مضمون) مشمولہ ''قند'' مردان، ص ۸۸۔

۷۴۔ ڈاکٹر محمد حسن، ''شناسا چہرے'' (کراچی، غضنفر اکیڈمی، اول ۱۹۸۷ء) ص ۱۰۰۔

۷۵۔ نسیم اختر گل، ''مجید امجد بحیثیت شاعر، تنقیدی و تحقیقی جائزہ''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو)، ص ۹۹، ۹۸۔

۷۶۔ مظفر علی سید، ''مجید امجد۔ بے نشانی کا نشاں'' (مضمون) مشمولہ پاکستانی ادب ۱۹۹۱ء، انتخاب نثر مرتبہ رشید امجد، منشا یاد (اسلام آباد، اکادمی ادبیاتِ پاکستان، اگست ۱۹۹۲)، ص ۱۰۲۔

۷۷۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ''مجید امجد کی داستانِ محبت'' (لاہور، معین اکادمی، اول ۱۹۹۱ء)، ص ۱۳۵۔

۷۸۔ مکتوب بنام ضیا شبنمی، مرقومی ۱۶ر جنوری ۱۹۷۲ء از ساہیوال (مطبوعہ) مشمولہ ''قند'' مردان، ص ۱۴۴۔

۷۹۔ تفصیل کے لیے دیکھیں: ناصر شہزاد، ''بیتے سمے یادوں کی رو میں'' (مضمون) مشمولہ ''سخن ور'' کراچی (جلد ۴، شمارہ ۳۱، جنوری ۲۰۰۱ء) ص ۱۴ تا ۱۷۔

۸۰۔ یحییٰ امجد، ''پاکستانی عوامی ادبی کلچر کا پیش رو'' (مضمون) مشمولہ ''القلم'' جھنگ، ص ۳۵۶۔

۸۱۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ''مجید امجد کی داستانِ محبت''، ص ۴۰۔

۸۲۔ ایضاً

۸۳۔ امجد اسلام امجد، ''زاں پیشتر کہ بانگ برآید، فلاں نماند (۲)'' (مضمون) مشمولہ ''فنون'' لاہور، ''گوشہ مجید امجد'' (جون، جولائی ۱۹۷۴ء) ص ۹۲۔

۸۴۔ اس حوالے سے مزید تفصیل ملاحظہ کیجئے:

i۔ ذوالفقار احمد تابش، ''کھلی آنکھوں والا شاعر'' (مضمون) مشمولہ ''قند''، مردان، ص ۲۷۔

ii۔ یحییٰ امجد، ''خرقہ پوش و پابہ گل'' (مضمون) مشمولہ ''قند'' مردان، ص ۷۷۔

iii۔ حامدی کاشمیری ''مجید امجد کی نظموں میں شعری عمل'' (مضمون) مشمولہ ''اوراق'' لاہور، (جولائی اگست ۱۹۹۷ء) ص ۳۹۳۔

iv۔ یحییٰ امجد، ''پاکستانی عوامی ادبی کلچر کا پیش رو'' (مضمون) مشمولہ ''دستاویز'' راولپنڈی (جلد ۲ شمارہ ۵، ۱۹۹۱ء) ص ۹۸۔

v۔ نوازش علی، ''مجید امجد کا تصور شاعری، عمل خیر کا تسلسل'' (مضمون) مشمولہ ایضاً ص ۱۱۳۔

۸۵۔ تصور زماں کے بارے میں مختصر مطالعہ کے لیے دیکھئے:

ڈاکٹر وحید عشرت، ''زماں و مکاں'' (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء) ص ۲۳ تا ۴۹۲۔

(تصور زماں کے بارے میں کتاب کے حصہ اول ''مباحث زماں'' پر مبنی ان صفحات میں وقت کے تصور پر مختلف مفکرین کے مباحث ہیں۔ ان مفکرین کا تعلق ہماری اسلامی روایت سے ہے۔ ان میں امام فخر الدین رازی اور علامہ عبدالحق خیر آبادی، ایسے قدما اور ایم ایم شریف اور اقبال جیسے جدید مفکرین کے مقالات شامل ہیں۔)

۸۶۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا،''چند اہم اور جدید شاعر''(''مجید امجد کی شب رفتہ'')،(لاہور، سنگ میل پبلشرز، مارچ ۲۰۰۳ء)، ص ۱۳۰۔

۸۷۔ سلمان صدیق،''مجید امجد کی شعری کائنات کا حصار''، (مضمون) مشمولہ ''ماہ نو'' لاہور، اکتوبر ۱۹۹۳ء، ص ۲۶۔

۸۸۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا''چند اہم اور جدید شاعر''، ص ۱۳۱۔

۸۹۔ ڈاکٹر فخر الحق نوری،''توضیحات''، ص ۱۶۴، ۱۶۵۔

۹۰۔ ڈاکٹر وحید قریشی،''مجید امجد کی نظمیں''، (مضمون) مشمولہ ''قند'' مردان، ص ۹۷۔

۹۱۔ سلمان صدیق،''مجید امجد کی شعری کائنات کا حصار''(مضمون) مشمولہ ''ماہِ نو'' لاہور، ص ۳۱۔
(تفصیل کے لیے مذکورہ بالا مضمون کے صفحات نمبر ۳۰ تا ۳۲ ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں)

۹۲۔ ''زمانہ'' کے حوالے سے تفصیلی بحث دیکھیں:
ناصر شہزاد،''زمانوں کے ادبی خراج کا ایک اور سراغ، مجید امجد''(مضمون) مشمولہ ''سفیر اُردو'' لیوٹن (برطانیہ) (شمارہ نمبر ۱۴، اکتوبر دسمبر ۲۰۰۰ء)، صفحات نمبر ۴۱ تا ۴۸۔

۹۳۔ ڈاکٹر وزیر آغا،''مجید امجد کی داستانِ محبت''، ص ۱۲۴۔

۹۴۔ امجد اسلام امجد،''زاں پیشتر کہ بانگ برآید، فلاں نماند (۲)''(مضمون) مشمولہ ''فنون'' لاہور، ص ۹۴۔

۹۵۔ ناصر عباس نیر،''مجید امجد کی نظموں میں اجل''، (مضمون) مشمولہ ''اوراق'' لاہور (خاص نمبر، جولائی اگست ۱۹۹۹ء) ص ۲۳۶۔

۹۶۔ ڈاکٹر وزیر آغا،''مجید امجد کی داستانِ محبت''، ص ۱۲۷۔

۹۷۔ افتخار بیگ،''مجید امجد کی شاعری اور فلسفہ وجودیت''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔فل (اُردو)، (علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد، ۱۹۹۵)، ص ۱۱۱۔

۹۸۔ آفتاب اقبال شمیم،''مجید امجد کی شاعری۔ ایک جائزہ''(مضمون) مشمولہ ''ادبیات'' اسلام آباد، ص ۳۱۳۔

۹۹۔ ڈاکٹر وزیر آغا،''مجید امجد کی داستانِ محبت''، ص ۱۲۹۔

۱۰۰۔ ایضاً

۱۰۱۔ قیوم صبا، ''آئینوں کا سمندر'' (مضمون) مشمولہ مجلّہ ''ساہیوال'' گورنمنٹ کالج ساہیوال، ۱۹۷۵ء، ص۱۹۴۔

۱۰۲۔ ڈاکٹر سہیل احمد، ''مجید امجد کی نظم نگاری کی محسوساتی اور فکری جہتیں''، (مضمون) مشمولہ ''اوراق'' لاہور، ص۳۰۸۔

۱۰۳۔ نسیم اختر گل، ''مجید امجد بحیثیت شاعر، تنقیدی و تحقیقی جائزہ'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔اے (اُردو)، ص۱۰۷۔

۱۰۴۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری، ''مجید امجد۔ آشوبِ زیست اور مقامی وجود کا تجربہ'' (مضمون) مطبوعہ ''القلم'' جھنگ، ''مجید امجد ایک مطالعہ''، ص۳۱۹۔

۱۰۵۔ سعادت سعید، ''واقعیت کا امکان۔ مجید امجد کی نظمیں'' (مضمون) مشمولہ ''قند'' مردان، ص۸۷۔

۱۰۶۔ افتخار بیگ، ''مجید امجد کی شاعری اور فلسفۂ وجودیت''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔فل (اُردو)، ص ۶۷۔

۱۰۷۔ مجید امجد کے شخصی کوائف میں جن وجودی نشانات کا پتہ چلتا ہے اسے ڈاکٹر شاہین مفتی نے نہایت تفصیل سے بیان کیا ہے مثال کے طور پر ان کے خاندانی حالات، سوتیلے پن کا احساس، مجہول اخلاقی نظام کی موجودگی، ان کی تعلیم، والدین کی عدم توجہی، شخصی کمزوریاں، جنسی زندگی کی ناآسودگی، ناکام ازدواجی تعلق، مختلف عورتوں سے تعلقات، زمانے کی ناقدری، اضطراب، ساہیوال میں گزری زندگی، مردم بیزاری اور آخر میں موت وغیرہ ایسے بہت سے واقعات ہیں جن میں ان کی وجودی شخصیت کو تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجئے:

i۔ ڈاکٹر شاہین مفتی، ''جدید اُردو نظم میں وجودیت'' (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء)، صفحہ نمبر ۲۳۷ تا ۲۶۷۔

ii۔ افتخار بیگ، ''مجید امجد کی شاعری اور فلسفہ وجودیت''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔فل (اُردو) صفحہ نمبر ۶۱ تا ۶۷۔

۱۰۸۔ ان وجودی حربوں کے مجید امجد کی شاعری میں آثار دیکھنے کے لیے ملاحظہ کیجیے:

افتخار بیگ، ''مجید امجد کی شاعری اور فلسفہ وجودیت'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔فل (اُردو) صفحہ

نمبر ۱۸۱ تا ۱۷۱۔

۱۰۹۔ ڈاکٹر شاہین مفتی، ''جدید اُردو نظم میں وجودیت'' ص ۲۷۲۔

۱۱۰۔ پہیے کی علامت کو تفصیل سے دیکھنے کے لیے ملاحظہ کیجیے:

ڈاکٹر شاہین مفتی، ''جدید اُردو نظم میں وجودیت'' صفحہ نمبر ۲۷۲ تا ۲۸۷۔

۱۱۱۔ ڈاکٹر محمد امین، ''مجید امجد کی مستقبل شناسی'' (مضمون) مشمولہ ادبیات، اسلام آباد، ۲۰۰۱ء، ص ۲۷۶۔

۱۱۲۔ یہ شاید وہی مسودہ ہے جس کا اشارہ ڈاکٹر محمد زکریا نے اپنے مضمون ''مجید امجد کا نظریہ کائنات'' مشمولہ ''چند اہم جدید شاعر'' ص ۱۵۰ پر دیا ہے۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا لکھتے ہیں:

''مجید امجد نے کائنات کے بارے میں ایک کتاب نثر میں لکھنی شروع کی تھی اگرچہ وہ نامکمل رہ گئی تھی لیکن وہ اپنی کسی چیز کو ضائع نہیں کرتے تھے اس لیے مجھے یقین ہے کہ اس کا مسودہ بھی ان کے دوسرے مسودات کی طرح ان لوگوں کے پاس ہوگا جن کے پاس ان کے دوسرے مسودات ہیں۔''

۱۱۳۔ مجید امجد کی ایک طویل نظم، ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' (ص ۲۵۳) میں کائنات اور اس کے آغاز کی طرف بعض اشارے کیے گئے ہیں۔ نظم میں 'نغمۂ کوکب' کے عنوان سے دائموس، فیبوس، پلوٹو، ارناؤس اور کرۂ ارض کا ذکر کیا گیا ہے۔ مجید امجد کے قلمی مسودے بعنوان ''فسانۂ آدم'' میں ستاروں کے بارے میں سائنسی معلومات فراہم کی گئی ہیں۔

۱۱۴۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ''چند اہم جدید شاعر''، ص ۱۴۱۔

۱۱۵۔ مجید امجد، ''فسانۂ آدم''، (قلمی) ص ۲۔

۱۱۶۔ مجید امجد، ''نظامِ شمسی سے باہر کی دنیا''، مشمولہ ''فسانۂ آدم'' (قلمی) ص ۱۱۔

۱۱۷۔ ڈاکٹر محمد امین، ''مجید امجد کی مستقبل شناسی'' (مضمون) مشمولہ ''ادبیات'' اسلام آباد، ص ۲۷۵۔

۱۱۸۔ مجید امجد، ''فسانۂ آدم'' (قلمی)۔

۱۱۹۔ تفصیل کے لیے دیکھیں:

شہزاد انجم، ''مجید امجد کا سائنسی شعور'' (مضمون) مشمولہ ''اوراق'' لاہور، (خاص نمبر، جولائی اگست، ۱۹۹۸ء) ص ۳۳۰، ۳۳۱۔

۱۲۰۔ ایضاً ص۳۲۹۔

۱۲۱۔ مجید امجد، ''فسانۂ آدم'' (قلمی)، ص ا۔

۱۲۲۔ شہزاد انجم، ''مجید امجد کا سائنسی شعور''، (مضمون) مشمولہ ''اوراق'' لاہور، ص ۳۳۱۔

۱۲۳۔ اس حوالے سے عزیز حامد مدنی اور احمد ہمدانی وغیرہ کی کتب کا حوالہ دیا جا سکتا ہے۔ عزیز حامد مدنی نے ''جدید اُردو شاعری'' مطبوعہ انجمن ترقی اُردو کراچی، ۱۹۹۴ء میں جہاں بے شمار اہم اور غیر اہم شعرا کا تذکرہ کیا ہے وہاں وہ مجید امجد کو اہم یا غیر اہم کسی مقام پر رکھنے کو آمادہ نہیں۔ احمد ہمدانی نے ''نئی شاعری کے ستون'' مطبوعہ سیپ پبلی کیشنز کراچی، ۲۰۰۰ء میں مجید امجد کو ''شاعری کا ستون'' تو درکنار معتبر شعرا اور مقبول شعرا کی صف میں بھی شامل نہیں کیا۔ جولائی ۱۹۶۱ء میں ڈاکٹر عبادت بریلوی کی کتاب ''جدید شاعری'' اُردو دنیا نے طبع کی، انھوں نے فیض، آنند نرائن ملا، مجاز، تاثیر، احمد ندیم قاسمی، راشد یہاں تک کہ جمیل الدین عالی پر تفصیلی گفتگو کی مگر مجید امجد کو آخر میں دی گئی فہرست میں صرف تین سطروں میں شامل کیا گیا۔

۱۲۴۔ مظفر علی سید، ''مجید امجد کی نظمیں'' (مضمون) مشمولہ ''سویرا'' لاہور، ص ۲۳۱۔

۱۲۵۔ گو شمیم احمد کا کہنا ہے کہ یہ کام در حقیقت میرا جی کرنا چاہ رہے تھے اور ابھی ان کا منصوبہ زیرِ تکمیل تھا کہ راشد کی ''ماورا'' منظرِ عام پر آ گئی اور یوں راشد نے ''جدید شاعری کی تاریخ میں اولیت کا سہرا بڑی آسانی سے اپنے سر باندھ لیا'' تفصیل کے لیے دیکھیں:

شمیم احمد، ''جدید شاعری کا اسکول'' (مضمون) مشمولہ ''میراجی ایک مطالعہ'' مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء) صفحہ نمبر ۳۳۵ تا ۳۴۳۔

۱۲۶۔ ن۔م۔راشد، ''ہیئت کی تلاش''، (مضمون) مشمولہ ''ن۔م۔راشد۔ ایک مطالعہ'' مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی، (کراچی، مکتبہ اسلوب، اول ۱۹۸۶ء) ص ۳۴۹۔

۱۲۷۔ ن۔م۔راشد، ''دیباچہ ماورا''، مشمولہ ''مقالاتِ ن۔م۔راشد'' مرتبہ شیما مجید (اسلام آباد، الحمرا پبلشنگ، ۲۰۰۲ء) ص ۹۲، ۹۳۔

۱۲۸۔ ''مجھے ماضی سے کوئی دلچسپی نہیں خواہ وہ کسی رنگ میں کیوں نہ نمودار ہو، میں سمجھتا ہوں کہ اصل مسئلہ آئندہ ہزاروں سالوں کا ہے۔ گزشتہ ہزاروں سالوں کا نہیں۔ ماضی کے اندر یا ماضی کے جمع کیے ہوئے تجربات کے اندر آئندہ مسائل کی کلید کہیں موجود نہیں۔ اس تیز رَو اور گریز پا حال میں بھی

ماضی کا کوئی تجربہ ہمارا دستگیر نہیں ہوسکتا۔'' (ن۔م۔راشد،''دیباچہ،لا=انسان''،ص ۲۷۔)

۱۲۹۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری،''لا=راشد''(لاہور،نگارشات،اول ۱۹۹۴)،ص ۲۷۔

۱۳۰۔ تفصیل کے لیے دیکھیں:

ڈاکٹر آفتاب احمد،''ن۔م۔راشد۔شاعر اور شخص''(کراچی،مکتبہ دانیال،س۔ن)ص ۴۱تا۹۸۔

۱۳۱۔ راشد کی علامات کا مطالعہ کرنے کے لیے ملاحظہ کریں:

i۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری،''لا=راشد''،ص ۷۸تا۱۳۹۔

ii۔ عنبرین منیر،''ن۔م۔راشد۔ایک تجزیاتی مطالعہ''(لاہور،خان بک کمپنی،اول ۲۰۰۳ء)ص ۱۱۶تا۱۴۱۔

۱۳۲۔i۔ ناصر کاظمی،''شخص اور عکس''(مضمون)مشمولہ''میراجی۔ایک مطالعہ''مرتبہ:ڈاکٹر جمیل جالبی،ص ۲۳۹۔

ii۔ ڈاکٹر رشید امجد،''میراجی،فن اور شخصیت''(لاہور،مغربی پاکستان اردو اکیڈمی،۱۹۹۸ء)،ص ۱۳۵۔

۱۳۳۔ڈاکٹر تبسم کاشمیری،لا=راشد،ص ۴۷۔

۱۳۴۔میراجی،''میراجی کی نظمیں''(دلی،ساقی بک ڈپو،۱۹۴۴ء)،ص ۱۱۔

۱۳۵۔i۔ اختر الایمان''میراجی کے آخری لمحے''(ایک خط بنام قیوم نظر)میں میراجی کے بارے میں لکھتے ہیں کہ''ان کے ہاتھ پاؤں،چہرہ اور پیٹ پر ورم آ گیا تھا،اپنے آخری دنوں میں وہ ہر وقت بس Defeat of Baudeliare پڑھا کرتے تھے۔اس کتاب کو وہ اپنے ساتھ ہی ہسپتال لے گئے تھے۔''(مشمولہ:''میراجی۔ایک مطالعہ''مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی،ص ۱۷۵)۔

ii۔ ایڈگر ایلن پو کے بارے میں میراجی لکھتے ہیں:''وہ جو باتیں زندگی میں حاصل نہ کرسکتا ان کے تصورات قائم کر لیتا،زندگی میں اس کو اپنی محبوب عورتیں حاصل نہ ہوسکیں اس لیے کہانیوں میں وہ موت پر حیات بعد الممات کے نظریے سے فتح حاصل کرنے کی کوشش کرتا اور اس کا یہ انہماک اس قدر بڑھ گیا تھا کہ اُسے حقیقت سے کوئی دلچسپی نہ رہی تھی۔''

میراجی،''مشرق و مغرب کے نغمے''(کراچی،مطبوعات آج،دوم،۱۹۹۹ء،ص ۲۱۸)

میراجی کی اپنی کیفیت بھی کچھ ایسی ہی تھی وہ تصور پرست تھے اور اپنی پسندیدہ عورتوں کے حصول

میں ناکامی کے بعد انھوں نے بھی عورت سے زیادہ اُس کے تصور سے محبت کی۔

۱۳۶۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، ''میراجی کو سمجھنے کے لیے'' (مضمون) مشمولہ ''میراجی۔ایک مطالعہ''، ص۲۹۱۔

۱۳۷۔ مختار صدیقی، ''تین رنگ'' (دیباچہ) مشمولہ ''تین رنگ'' از میراجی (راولپنڈی، کتاب نما، اول ۱۹۶۴ء)، ص۱۷۔

۱۳۸۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے:

سلیم احمد، ''نئی نظم اور پورا آدمی'' (کراچی، نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۹ء)، ص۱۷ تا ۹۸۔

۱۳۹۔ ڈاکٹر نصرت چوہدری، ''فیض کی شاعری۔ایک مطالعہ'' (لاہور، نگارشات، ۱۹۸۷ء)، ص۱۹۲۔

۱۴۰۔ حرمت الاکرام، ''فیض خوش نوا'' (مضمون) مشمولہ ''فیض کی تخلیقی شخصیت'' مرتبہ ڈاکٹر طاہر تونسوی (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء)، ص۱۹۴۔

۱۴۱۔ فیض صاحب سے ایک بات چیت، از سہیل احمد، مسعود اشعر اور دیگر مشمولہ ''فیض کی تخلیقی شخصیت''، ص۳۰۴۔

۱۴۲۔ ایضاً ص۳۰۷۔

۱۴۳۔ فیض احمد فیض، ''ابتدائیہ دستِ صبا'' مشمولہ ''نسخہ ہائے وفا'' (لاہور، مکتبہ کارواں، س۔ن) ص۸،۹۔

۱۴۴۔ ڈاکٹر نصرت چوہدری، ''فیض کی شاعری۔ایک مطالعہ''، ص۲۰۔

۱۴۵۔ مجید امجد کے اپنے ہم عصر شعرا سے تقابلی مطالعے کے لیے ملاحظہ کیجیے:

ڈاکٹر نوازش علی، ''مجید امجد اور ان کے ہم عصر شعرا'' (مضمون) مشمولہ ''آثار'' اسلام آباد، (جلد ۱شمارہ ۸، جولائی نومبر، ۱۹۹۹ء)، ص۱۳۸ تا ۱۶۱۔

☐ ☐ ☐

باب چہارم:

مجید امجد کی شاعری کے فنی اسالیب

شعر کے اجزائے ترکیبی کا مطالعہ کرتے ہوئے جہاں اس کے شاعرانہ خیال کو اہمیت دی جاتی ہے وہاں اس خیال کی لفظی پیش کش بھی نہایت اہمیت کی حامل ہے۔ ایک مکمل تخلیقی اظہار اپنے تجربے اور اس کے کامل ترین بیان میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ انسانی جذبات، مشاہدات، تجربات اور حسی محسوسات کو ایک خاص فنی ترکیب اور پیرایوں کی ضرورت ہوتی ہے کیونکہ کوئی خیال محض خلا میں معلق رہ کر اپنی شکل وصورت کو واضح نہیں کر سکتا۔ خیال کی تجریدیت کے احاطہ کے لیے لفظ کی معروضی اور ٹھوس حقیقت جزو لازم کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس لیے لفظ اور خیال یا تصور اور بیان کو ایک دوسرے سے الگ کرنا یا الگ کر کے دکھانے کی کوشش کرنا محال ہے۔ ایک انسانی خیال خاص قسم کی لفظی ترکیب اور ہیئت کا پابند ہے، وہ لفظ کے اندر دھڑکتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس طرح محض لفظ کی بھی کوئی مفرد حیثیت نہیں ہے، یہ تو محض علامت ہے جس کے لیے خاص معنویت کی ضرورت ہے اور اس معنویت کے سبب وہ جاندار اور قابلِ عمل بن سکتا ہے۔ جب ایک تخلیق کار اپنے تخلیقی تجربے کو لفظ کا روپ دیتا ہے یا دوسرے لفظوں میں خیال کو تجرید کے پردے سے نکال کر لفظ کی حد بندی میں ہیئت بند کرتا ہے تو اظہار اپنی تکمیل کو پہنچتا ہے۔ یہی وجہ ہے بڑے سے بڑا خیال لفظ کے بغیر اور خوبصورت سے خوبصورت علامت خیال کی گرمی کے بغیر بے جان ہیں۔ یہ دیکھنا کہ خیال کو کس حد تک اور کس کامیابی سے لفظ بند کیا گیا ہے، یہ بحث بعد کی ہے اور اس کے جانچنے کے پیمانے بھی مختلف ہیں۔

ایک شاعر جب اپنے حسی ادراک کو لفظ ایسی معروضی حقیقت میں ڈھالتا ہے تو اس کے بیان میں تبدیلی جنم لے سکتی ہے یقیناً اس تبدیلی کا تعلق خود شاعر کی ذات، اندازِ فکر، قوتِ تخیل، جودتِ طبع اور انتخابِ الفاظ سے ہے، یہی وہ امتیازات ہیں جو ہر تخلیق کار کے یہاں مختلف انداز سے جلوہ گر ہوتے ہیں اور ایک کو دوسرے سے ممتاز کرتے ہیں۔ یہی تبدیلی آگے چل کر ایک فن کار کے اُسلوب کا تعین کرتی ہے۔ ایک تخلیق کار کے اُسلوب کی مختلف جہتوں کو دیکھنے کے لیے تشبیہ و

استعارات، علامت نگاری، تمثال آفرینی اور اس کے دیگر شعری محاسن کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

اس کے علاوہ یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ ایک شاعر کس حد تک اپنے عہد کے مروّجہ فنی سانچوں سے اخذ و قبول کرتا ہے اور کس حد تک وہ نئی معنویت کی تلاش اور اظہار کے لیے ان مروّجہ سانچوں کو توڑتا ہے۔ اگرچہ روایتی ذخیرۂ الفاظ، تراکیب، ہیئتیں اور عروضی آہنگ ایک تخلیق کار کو موثر اظہار کے وسیلے فراہم کرتے ہیں تاہم ان کو توڑنے یا ان میں تجربات کرنے کا رجحان بھی ایک تخلیق کار کے اُسلوب کا تعین کرنے میں مددگار ثابت ہوسکتا ہے۔ غرض اس انداز کے بہت سے فنی اسالیب ہیں جو اظہار کو موثر تر بنا دیتے ہیں۔

اس تناظر میں جب مجید امجد کی شاعری کا مطالعہ کیا جاتا ہے تو بہت سے سوالات سامنے آتے ہیں کہ انھوں نے اپنے مشاہدے، تخلیقی تجربے، معروضی حقائق اور قلبی واردات کو لفظ کے سانچے میں ڈھالنے کے لیے کن کن فنی حربوں کو استعمال کیا اور وہ کون کون سے شعری لوازمات تھے جو فکری اور فنی حوالوں سے ان کے شعری اُسلوب کا تعین کرتے ہیں؟ یہ نہایت اہم سوال اس لیے ہے کہ جو فکری سطح ان کے یہاں پائی جاتی ہے اس کے تعین کے لیے مروّجہ شعری پیمانے خاصے محدود نظر آتے ہیں۔

مجید امجد کی شاعری کے فنی اسالیب کی دریافت کے لیے مندرجہ ذیل حوالوں کو خصوصی انداز سے دیکھا جا سکتا ہے:

۱۔ مجید امجد کی شاعری میں ہیئتی تجربات

۲۔ عروضی تجربات

۳۔ (الف) لفظ و خیال کا تعلق

(ب) زبان کا مقامی رنگ اور نیا لہجہ

(ج) مجید امجد کے یہاں لفظیاتی مطالعہ

۴۔ مجید امجد کی تراکیب کا مطالعہ

۵۔ مجید امجد کی علامت نگاری

۶۔ مجید امجد کی تمثال نگاری

— (۱) —

اُردو شاعری میں ہیئتی تجربات کا باقاعدہ سلسلہ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے آغاز سے شروع ہوتا ہے۔ ان ہیئتی تجربات کے پسِ پردہ محرکات میں یقیناً تخلیق کار کا روایتی اصناف اور ڈھانچے پر عدم اعتماد، موضوعاتی پیش پاافتادگی، ہیئتی جکڑ بندی کے ساتھ ساتھ اُس جدید عہد اور معاشرے کی نئی اشاریت اور حسیت کے ادراک کی شدید خواہش کا بھی عمل دخل تھا جس سے تہذیبی، سماجی، لسانی اور ادبی سطح پر نیا معاشرہ دوچار تھا۔ نئے معاشرے کے تشکیلی دَور میں، دیگر شعبہ ہائے زندگی کی طرح، ادب میں بھی مغربی شعور کی اجتماعی برتری نے اُردو زبان و ادب میں تخلیقی امکانات کو نئی وسعتیں دی تھیں۔ نئے فکری و ہیئتی سانچے کی تشکیل، روایت سے بغاوت، نئے لسانی شعور کے مباحث اور اس انداز کے بہت سے سوالات اُردو شعر و ادب میں اُٹھائے جانے لگے تھے۔ اگرچہ یہاں کی خالص جاگیردارانہ سوچ اور نوآبادیاتی نفسیات اس تبدیلی کو قبول کرنے پر آمادہ نہیں تھی تاہم اُردو کا تخلیقی افق اس تبدیلی سے رفتہ رفتہ روشن ہو رہا تھا۔

نئے معاشرے کی ٹوٹ پھوٹ اور تعمیر کے اس عبوری دَور میں سرسیّد احمد خان اور اُن کے ساتھیوں نے عقلیت، منطقیت اور استدلالیت کی سطح پر ادب اور دیگر علوم کو سمجھنے کی کوشش کی۔ حالیؔ نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں پہلی مرتبہ، شعر، تصورِ شعر اور اصلاحِ شعر کے حوالے سے مشرقی اور مغربی انداز کو استعمال کیا(۱)۔ اگرچہ حالیؔ نے انگریزی شاعری اور شعرا سے براہِ راست استفادہ تو نہیں کیا تاہم ان کے ہاں آنے والے عہد میں ممکنہ تجربات کا دھندلا عکس نظر آتا ہے۔ محمد حسین آزاد بھی ہیئتی تجربات کے تشکیلی دَور کے اہم شاہد اور مبصر ہیں۔ انجمن پنجاب کے پہلے اجلاس (۱۵ راگست ۱۸۶۷ء) میں انھوں نے اپنے خطبے ''نظم اور کلامِ موزوں کے باب میں خیالات'' میں شاعری کی رَوش پر عدم اطمینان کا اظہار کیا۔(۲) لگ بھگ اسی عہد میں بہت سے لکھنے والوں اور مدیران نے روایتی شاعری کے چلن پر اپنے ذہنی تحفظات کا اظہار کیا اور اُس نئے منظرنامے کو واضح کرنے کے جتن کیے جو آگے چل کر نئے ہیئتی تجربات کا دَروا کرتے ہیں۔ اس ضمن میں مولوی محمد اسماعیل کی نظمیں، مولوی عبدالحلیم شررؔ اور ان کا رسالہ ''دلگداز''، علامہ نظم طباطبائی، سر عبدالقادر اور ان کا رسالہ ''مخزن''، اقبال، مولانا تاجور نجیب آبادی اور اُن کا رسالہ

''ادبی دنیا''، عظمت اللہ خان اور اُن کی کتاب ''سریلے بول'' کا مقدمہ اور بعد میں نئے شعرا کا ہیئت کی طرف رجحان وغیرہ ایک ایسا ادبی اور تاریخی تسلسل ہے جو جدید ہیئتی تجربات کے حوالے سے پس منظر کا کام دیتا نظر آتا ہے۔(۳)

صنف اور ہیئت کے باہمی امتیازات کے حوالے سے بھی سوال قائم کیے گئے۔بعض اصناف جو صنفی صفت کے ساتھ ساتھ اپنی مخصوص ہیئت رکھتی ہیں اور بعض جو صنفی خصوصیت تو رکھتی ہیں مگر ان کی کوئی متعین ہیئت نہیں ہے اس تناظر میں بعض ناقدین نے اپنی آرا کا اظہار کیا ہے مثلاً شمیم احمد کے مطابق:

> ''اُردو میں اقسام شعر کی شناخت اور درجہ بندی کے لیے کسی منطقی اُصول سے کام نہیں لیا گیا اکثر اصناف وہ ہیں جو اپنی مخصوص اور متعینہ ہیئت کی بنا پر صنف کا درجہ اختیار کر گئیں اور ہیئت ہی ان کی صنفی شناخت کا اہم وسیلہ قرار پائی۔اس کے برعکس چند اصناف ایسی بھی ہیں جو محض اپنے مخصوص موضوع کی وجہ سے صنف کے درجے پر پہنچیں اور موضوع ہی اُن کی صنفی شناخت کا واحد ذریعہ ہے۔''(۴)

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

> ''مختصراً ہم اس نکتے پر اکتفا کر سکتے ہیں کہ کوئی بھی شعری ہیئت ایک مخصوص طرزِ اظہار ہے جس کی اپنی ایک الگ شناخت، ظاہری شکل ہوتی ہے جو کسی مخصوص نظام کے تحت تشکیل پاتی ہے۔''(۵)

مگر جدید عہد تک آتے آتے صنفی شناخت اور ہیئت کی روایتی بحث خاصی پرانی محسوس ہوتی ہے۔مغربی شاعری کے اثرات، جدید تحریکوں اور کسی حد تک جدید شعرا کے اجتہادی رویے نے شاعری میں صنف اور ہیئت کی بحث کو ختم کر دیا ہے۔اُردو میں پرانی اصناف مثلاً قصیدہ، رباعی، مثنوی وغیرہ اپنے مخصوص مزاج کے سبب اب ہمارے شعری مزاج کا حصہ نہیں رہیں بلکہ اب نیا معاشرہ اپنے تخلیقی تجربے کو آزادی اور کھلے پن سے بیان کرتا ہے۔ہیئتی تجربات کے امکانات کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی مدنظر رکھنی چاہیے کہ ہیئتی تجربات محض ردیف و قافیے، عروضی یا لفظی نشست و برخاست میں تبدیلی کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ایک مکمل جمالیاتی تجربہ ہے جسے کسی لگے بندھے اُصول پر پرکھا نہیں جا سکتا۔ہم اس جمالیاتی تجربے کو محض خارجی خطوط یا سطح تک محدود نہیں کر سکتے۔ہیئتی

تجربات کا ظہور ایک اتفاق نہیں اور نہ ہی کسی منطقی اور طے شدہ فارمولے کے تحت تبدیلی لائی جا سکتی ہے بلکہ یہ خیال کی شدت کا خارجی اظہار ہے۔ خیال اور اس کے اظہار میں نامیاتی ربط اور نمو پذیری ہی کے زیر اثر روایتی ہیئتی ڈھانچہ تبدیل ہوتا ہے اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعرانہ ہیئتی تجربات صرف معروضی ترکیب نہیں بلکہ لکھنے والے کا تخلیقی اظہار یہ ہے۔

مجید امجد تک آتے آتے اُردو شاعری ہیئتی تجربات کا اچھا خاصا سفر طے کر چکی تھی اور شعرا اس روشنی اور تبدیلی سے آشنا ہو چکے تھے جو مغربی شاعری کی شکل میں اُردو دان طبقے تک آ رہی تھی۔ اس کے علاوہ ترقی پسند تحریک اور بعد ازاں حلقہ اربابِ ذوق نے نظم کو جس شدت سے قبول کیا اور جس رُخ سے دیکھا اس کے باعث بھی نظم جدید ذہن اور تبدیلیوں سے آشنا ہوتی چلی گئی۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مجید امجد کو نظم میں ہیئتی تجربات کے امکانات کا واضح پس منظر مل چکا تھا، بلاشبہ اُن کے یہاں ان تجربات کا انداز کسی خارجی ماخذ کی بجائے خود ان کے اندر سے ظہور پذیر ہوتا تھا کیونکہ جس دور میں جدید شاعری نئے تجربات سے آشنا ہو رہی تھی اس دور میں خود مجید امجد پرانی اصناف اور روایتی ہیئتوں کو پسند کرتے تھے (۶)۔ ان کے یہاں ہیئتی تبدیلی کا باقاعدہ شعور اور اس کا اظہار بہت بعد میں ہوا۔

مجید امجد کا شعری سفر پرانی اصناف اور روایتی ہیئتوں کے استعمال سے شروع ہوتا ہے۔ ابتدائی دور میں جو نظمیں لکھی گئیں ان میں مثنوی، ترکیب بند، ترجیع بند، مسدس وغیرہ کی ہیئت کو بڑے شوق سے استعمال کیا گیا ہے خصوصاً مثنوی کی ہیئت ان کے ابتدائی دور کے شعری مزاج کا ایک لازمی حصہ نظر آتی ہے۔ ممکن ہے کہ اس کے پس منظر میں جھنگ کی فضا کی شعریت، قوافی اور موسیقی سے فطری لگاؤ، مشرقی روایت اور ان کے ذاتی مطالعہ اور رجحان کو خاص اہمیت ہو مگر آگے چل کر انگریزی ادب کے گہرے مطالعہ، تراجم اور نئے شعری افق اور لہجے کو دریافت کرنے کی تخلیقی لگن نے انھیں نئی سمتوں کے سفر اور نئے زاویوں تک رسائی پر اکسایا اور پھر رفتہ رفتہ ان کے یہاں نئے سے نئے کی دریافت اور خوب سے خوب تر کی جستجو کا رجحان غالب نظر آتا ہے۔ ان کے دوسرے اور تیسرے دور (۱۹۴۱ء سے ۱۹۵۸ء تک اور ۱۹۵۹ء سے ۱۹۶۷ء تک) میں بالخصوص نئے سے نئے ہیئتی تجربات کا ایک باب دکھائی دیتا ہے، یوں لگتا ہے کہ ہر نظم اپنی ہیئت سمیت ان پر وارد ہوتی ہے۔ مجید امجد فکری اور فنی سطح پر اجتہادی انداز کو بروئے کار لائے

ہیں۔ انھوں نے ہیئتی تجربات کے ضمن میں محض مغربی شاعری کی تقلید نہیں کی بلکہ اپنی جودتِ طبع سے نیا شعری افق دریافت بھی کیا ہے۔ مجید امجد کی شاعری کے تاریخی مطالعہ سے یہ بات واضح ہو سکتی ہے کہ وہ رفتہ رفتہ روایتی موضوعات اور ہیئتی سانچوں سے نکل کر نئے موضوعات اور نئے ہیئتی سانچوں تک پہنچے۔ جہاں انھوں نے روایت سے استفادہ کیا وہاں جزوی تبدیلیاں بھی کیں اور اس سے آگے بڑھ کر نئے سانچے بھی تراشے۔

مجید امجد کے ہیئتی تجربات کو دیکھنے سے پہلے ذرا ملاحظہ کیجئے ان کا وہ فکری اور فنی رجحان کہ مجید امجد ہیئتوں اور نئے سانچوں کے بارے میں کیا سوچتے ہیں۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کو دیے گئے ایک انٹرویو میں وہ ابتدائی دور کے حوالے سے کہتے ہیں کہ

''۔۔۔۔اس زمانے میں مجھے یاد پڑتا ہے فیض کی نظم 'مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ' اور 'سو رہی ہے گھنے درختوں پر چاندنی کی تھکی ہوئی آواز' بڑی مقبول تھیں، اسی طرح راشد صاحب اس زمانے میں پابند کہتے تھے

شگفتہ و شادماں رہے گی مری محبت جواں رہے گی

بعد میں جب یہ خود 'ادبی دنیا' کے ایڈیٹر رہے ان کا کلام دیکھا لیکن میں اس وقت فری ورس (Free Verse) کے اُسلوب کو پسند نہیں کرتا تھا۔''(۷)

پھر بعد میں ہیئتی حوالے سے رونما ہونے والی تبدیلیوں کے بارے میں وہ مزید کہتے ہیں کہ

''ہیئت سے اس لئے کہ سب سے پہلے تو مروّجہ ہیئت تھی مثلاً مثنوی، مثنوی کی مروّجہ ہیئت میں شعر کہتے وقت خیال ہوتا تھا کہ اس میں انھی پابندیوں کے ساتھ کہہ سکوں تو ٹھیک ہے ورنہ اس میں ایک مصرعے کا دوسرے سے ٹکراؤ ہو جاتا تھا اور مثنوی کا ایک شعر جس میں پہلا مصرعہ دوسرے سے ربط رکھتا ہو، بہت کم ہوتا تھا۔ چنانچہ میں نے آگے بڑھنے کی کوشش کی۔ اس کوشش کے سلسلے میں تجسّس سے مجھے آگے رستے ملے مثلاً جب انگریزی شعر کے طرز پڑھے جس میں چار چار لائنوں کا بند ہوتا تھا، میں نے سوچا کہ اس بند کی شکل اسی طرح رہے مگر مضمون رواں رہے چنانچہ میں نے اس زمانے میں کچھ نظمیں اس قسم کی کہیں اور موضوع کے لحاظ سے مختلف ہیئتوں کے تجربے کیے۔''(۸)

ان حوالوں سے ایک بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ مجید امجد کے یہاں نئے تجربات کرنے کا رجحان محض فیشن یا ہم عصروں کی تقلید نہ تھا بلکہ وہ تو اپنے خیال کی شدت کو بیان کرنے کے لیے نئے سے نیا انداز تلاش کرنے کے خواہاں تھے اور یہ تجربات خالصتاً ان کے تخلیقی وفور اور جمالیاتی اظہار کا وسیلہ تھے۔ وہ نظم کی گوناگوں اشکال کے ایک عمر سے سودائی تھے اور لکھنے کی ایک جانکاہ لگن ان کے شعری اظہار کی نمائندہ بنتی نظر آتی ہے۔

مجید امجد کی شاعری کے موضوعات کا سرسری جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ فلسفیانہ افکار، نئی تہذیبی صورتِ حال، انسان کا المیہ، نئے صوفیانہ تجربے کا انکشاف، سائنسی اور کائناتی شعور غرض اس انداز کے بہت سے ایسے موضوعات ہیں جن کا ادراک اور پھر اظہار روایتی سانچوں اور ہیئت میں کرنا ممکن نہیں ہے۔ بقول ڈاکٹر نوازش علی:

> ''اس کی تقریباً ہر نظم صرف خارجی شکل وصورت کی حد تک ہی نہیں بلکہ اپنے اندرونی عمل کے اعتبار سے ہر پہلی نظم کے مقابلے میں ایک نیا تجربہ ہے لیکن اس کے تجربے نامکمل اور خام نہیں ہوتے کیونکہ اس کی شاعری محض ہیئت کے تجربات ہی سے مرکب نہیں ہے بلکہ اس میں مواد، آہنگ اور ہیئت ایک وحدت میں ڈھل کر مکمل اظہار کی صورت اختیار کر جاتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ اُن کے یہاں ہیئت محض ذریعہ اظہار نہیں بلکہ طریقِ فکر کی حیثیت اختیار کر گئی ہے۔''(۹)

مجید امجد کے یہاں ہیئتی تجربات کے تفصیلی مطالعہ سے پہلے یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ ان کی شاعری کا آغاز روایتی ہیئتوں کے استعمال سے ہوتا ہے اور پھر رفتہ رفتہ وہ خیال کی شدت اور فکری وفور کے سبب روایتی ہیئتوں کی پابندیوں اور حدود سے اکتا کر اور انھیں ناکافی سمجھتے ہوئے نئے تجربات کی طرف مائل ہوتے ہیں ان کی شاعری میں ان تجربات کو چار ادوار میں دیکھا جاسکتا ہے۔

i- پہلا دور ___ آغاز سے ۱۹۴۰ء تک

ii- دوسرا دور ___ ۱۹۴۱ء سے ۱۹۵۸ء تک

iii- تیسرا دور ___ ۱۹۵۹ء سے ۱۹۶۷ء تک

iv- چوتھا دور ___ ۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۴ء تک

ان ادوار میں انھوں نے اپنے شعری میلان، تخلیقی اُپج، ذاتی تجربات، داخلی واردات اور وسعت مطالعہ سے نظم کے نئے پیرایوں کو نئے اُسلوب اور ہیئتی پیمانوں سے دیکھا ہے۔ حسرت اظہار کا یہی احساس انھیں نئے اُفق سے روشناس کرتا ہے۔ پہلے دور میں ان کا سفر روایتی اُسلوب، موضوعات اور ہیئتوں سے مرتب ہوتا ہے۔ اس دور میں وہ اپنے کلاسیکی ورثے اور مزاج سے بہت متاثر نظر آتے ہیں اگرچہ کہیں کہیں نئے ہیئتی پیمانے اپنی چھب دکھاتے ہیں تاہم غالب انداز روایتی ہی رہتا ہے۔ دوسرے دَور میں ان کے یہاں روایتی ہیئتوں میں جزوی تبدیلیاں دکھائی دیتی ہیں اور وہ تیزی سے ایک نئے منظرنامے کو بناتے دکھائی دیتے ہیں۔ تیسرا عہد ہیئتی تجربات کے حوالے سے سب سے زیادہ زرخیز دَور ہے۔ اس دَور میں وہ ایک نظم کے ہیئتی تجربے کو دہراتے نظر نہیں آتے، تجربات کا تنوع سب سے زیادہ اسی دور میں ملتا ہے جب کہ آخری دور میں ان کا غالب رجحان آزاد نظم کے مزاج میں ڈھل جاتا ہے۔ اگر بحیثیت مجموعی ان ادوار کا تجزیہ کیا جائے اور ان کے یہاں ہیئتی تبدیلیوں کی درجہ بندی کی جائے تو وہ کچھ یوں ہوگی:

i۔ اُردو شاعری کی روایتی ہیئتوں کا استعمال

ii۔ روایتی ہیئتوں میں جزوی تبدیلیاں

iii۔ انگریزی شعری ہیئتوں سے استفادہ اور جزوی تبدیلیاں

iv۔ دو یا دو سے زیادہ ہیئتوں کا انضمام

v۔ نئی ہیئتوں کی اختراع

vi۔ آزاد نظم کا رجحان

اس تقسیم کو مدنظر رکھا جائے تو صورتِ حال یوں نمایاں ہوتی ہے، روایتی ہیئتوں میں انھوں نے غزل کو اپنے تجربے کا حصہ بنایا ہے۔ ان کے کلیات میں اکسٹھ غزلیں شامل ہیں (۱۰)۔ بعض نظمیں غزل کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں۔ مثلاً ''جوانی کی کہانی'' (ص ۶۱ - کلیاتِ مجید امجد مرتبہ خواجہ محمد زکریا، ۱۹۸۹ء) ''بیساکھ'' (ص ۸۵) ''سازِ فقیرانہ'' (ص ۱۱۱) ''حسین'' (ص ۱۳۵) ''واماندہ'' (ص ۱۶۹) ''ایک دعا'' (ص ۱۸۷) ''افتاد'' (ص ۲۳۵) اور ''حضرت زینب'' (۴۴۷)۔ غزل کی ہیئت میں لکھی گئی چند نظمیں ایسی ہیں جو رسائل یا دیگر انتخاب میں بطور غزل شامل کی گئی ہیں مگر کلیاتِ مجید امجد میں اسے نظم کے طور پر شامل کیا گیا ہے مثلاً نظم ''کوئٹے تک''

(ص ۳۱۵) کا دوسرا حصہ

برس گیا بہ خرابات آرزو ترا غم
قدح قدح تری یادیں سبو سبو ترا غم

''مرے خدا مرے دل'' (ص۹۹ مرتبہ تاج سعید، ۱۹۷۵ء) میں بطور غزل درج ہے(۱۱)۔ کلیات میں شامل نظم ''بول انمول'' (ص ۳۶۷) ''گلاب کے پھول'' (ص ۱۵۹، مرتبہ حیات سیال، ۱۹۷۸ء) اور دیگر کتب میں بطور غزل شامل ہے۔ اسی طرح نظم ''جہاں نورد'' (ص۴۴۳) اور ''کون دیکھے گا'' (ص ۴۴۵) بھی مجید امجد کے شائع ہونے والے مختلف انتخاب اور رسائل میں بطور غزل ہی درج ہے۔ اس کے علاوہ غزل ''یہ دن یہ تیرے شگفتہ دنوں کا آخری دن'' کلیاتِ مجید امجد، ۱۹۸۹ء، ص ۲۰۷ پر درج ہے مگر ڈاکٹر خواجہ زکریا نے کلیاتِ مجید امجد، طبع نو (ستمبر ۲۰۰۳ء) میں اس غزل کو بطور نظم بعنوان ''یہ دن یہ تیرے شگفتہ دنوں کا آخری دن'' صفحہ نمبر ۲۰۷ پر درج کیا ہے۔

روایتی ہیئتوں میں مجید امجد نے سب سے زیادہ طبع آزمائی مثنوی کی ہیئت میں کی ہے۔ ان کی ابتدائی شاعری کے حوالہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ مجید امجد کی شاعری کا ابتدائی مزاج مثنوی میں متشکل ہونے کے لیے بے تاب ہے۔ عین ممکن ہے کہ جھنگ کی فضا اور مقامی زبانوں کے اثر کے تحت قافیے کی رنگا رنگی نے انھیں مثنوی کی طرف راغب کیا ہو۔ ان نظموں کے مطالعے سے ایک اور بات بھی واضح ہوتی ہے کہ مثنوی کی ہیئت میں لکھتے ہوئے ان کا انداز واقعات کو بیان کرنے کا سا ہو جاتا ہے۔ اسی طرح ان نظموں کے مطالعہ سے یہ اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے کہ جیسے وہ اپنے خیال کے واضح ابلاغ کے متمنی ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اس صنف کو شعری سفر کے آغاز میں سب سے زیادہ برتا ہے۔ کلیاتِ مجید امجد (۱۹۸۹ء) میں اس ہیئت کے حوالے سے جو نظمیں ملتی ہیں ان میں ''موجِ تبسم'' (ص ۴۱)، ''محبوبِ خدا سے'' (ص۴۹) ''گاؤں'' (ص ۵۱) ''حسن'' (ص ۵۵) ''جھنگ'' (ص ۵۸) ''یہی دنیا'' (ص ۵۹) ''کون'' (ص ۷۲) ''ریل کا سفر'' (ص ۷۷) ''یہ سچ ہے'' (ص ۷۹) ''انقلاب'' (ص ۸۱) ''گر اِس جہاں میں جینا ہے'' (ص ۹۵) ''گھٹا سے'' (ص ۹۶) ''خدا'' (۹۷) ''گلی کا چراغ'' (ص ۹۹) ''پژمردہ پتیاں'' (ص ۱۰۳) ''کہاں'' (ص ۱۰۴) ''عقدۂ ہستی'' (۱۰۵)

''دنیا'' (ص۱۰۸) ''چچی'' (ص۱۱۴) ''سوکھا تنہا پتا'' (ص۱۱۸) ''ملاقات'' (ص۱۲۰) ''دستک'' (ص۱۳۲) ''شناور'' (ص۳۳۳) شامل ہیں۔

یہ نظمیں (''شناور'' کو چھوڑ کر) ۱۹۴۴ء سے پہلے تخلیق کی گئی ہیں جس سے یہ اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے کہ مثنوی کی ہیئت کو مجید امجد نے اپنے آغاز شاعری ہی میں استعمال کیا اور بعد میں انھوں نے اس صنف کو ترک کر دیا۔ مثنوی کے اندر روانی، تسلسل اور فکری جرت، ان کے ابتدائی کلاسیکی مزاج سے لگا کھاتی ہے لیکن اس روش کو انھوں نے آنے والے ادوار میں بالکل ترک کر دیا تھا۔

مجید امجد نے مثنوی کی ہیئت میں بعض جزوی تبدیلیاں بھی کی ہیں مثلاً خیال کی رو، تسلسل اور مفہوم کے بہتر ابلاغ کے لیے انھوں نے مثنوی کے اشعار کو مختلف حصوں یا بندوں میں تقسیم کرنے کا طریقہ اختیار کیا تا کہ نظم میں شامل خیال تسلسل کی رو میں ہی نہ بہہ جائے اور قاری خیال کو محض بین السطور واردات سمجھ کر صرفِ نظر کر جائے مثلاً نظم ''صبح نو'' (ص۷۶) میں پہلے تین اشعار اور پھر چھ اشعار کے دو بند بنائے گئے ہیں۔ نظم ''صبحِ جدائی'' (ص۸۶) میں چھ اشعار اور پھر تین اشعار پر مشتمل بند ہیں۔ نظم ''قیصریت'' (ص۸۸) کو تین حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے پہلا حصہ پانچ اشعار، دوسرا چار اشعار اور تیسرا چھ اشعار پر مشتمل ہے۔ نظم ''قیدی دوست'' (ص۹۰) کا پہلا حصہ چھ اور دوسرا سات اشعار پر مبنی ہے۔ نظم ''نعتیہ مثنوی'' (ص۱۳۹) چار حصوں میں منقسم ہے۔ پہلے حصے میں پندرہ، دوسرے میں آٹھ، تیسرے میں تیس اور آخری حصے میں چھبیس اشعار شامل ہیں اور نظم ''کل جب۔۔۔'' (ص۲۶۳) کے تین حصے ہیں جب کہ اشعار کی تعداد بالترتیب تین، چھ اور ایک ہے۔

اس کے علاوہ مثنوی کی ہیئت میں چند ایک جزوی تبدیلیاں بھی کی گئی ہیں مثلاً نظم ''بُندا'' (ص۹۴) مثنوی شکل میں ہے البتہ ایک اضافی مصرعہ ''کاش میں تیرے بُنِ گوش میں بُندا ہوتا'' شروع اور آخر میں اضافی طور پر دے دیا گیا ہے:

کاش میں تیرے بُنِ گوش میں بُندا ہوتا

رات کو بے خبری میں جو مچل جاتا میں
تو ترے کان سے چپ چاپ نکل جاتا میں
صبح کو گرتے تری زلفوں سے جب باسی پھول

میرے کھو جانے پہ ہوتا ترا دل کتنا ملول

آخر میں نظم کا اختتام کچھ یوں ہوتا ہے:

یوں تری قربتِ رنگیں کے نشے میں مدہوش
عمر بھر رہتا مری جاں میں ترا حلقہ بگوش
کاش میں تیرے بُنِ گوش میں بُندا ہوتا

ایک اور نظم ''سیرِ سرما'' (ص۱۱۷) میں آخری مصرعہ کو تین سطروں میں بانٹ دیا گیا ہے:

پوہ کی سردیوں کی رعنائی
آخرِ شب کی سرد تنہائی

آخری شعر ملاحظہ ہو:

ہوں رواں آتشیں خیالوں میں گم
آہ تم!

کتنے سرد مہر

ہو تم۔۔۔!

(مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد'' مرتبہ خواجہ محمد زکریا، ماورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۸۹ء، ص۱۱۷)

مثنوی کے علاوہ مجید امجد نے ''مثلث'' ہیئت کو بھی روایتی انداز کے ساتھ ساتھ جزوی تبدیلیوں اور قوافی کے اختلاف کے ساتھ برتا ہے۔ اُردو میں ''مثلث'' ہیئت کو مسمط کا ایک جزو سمجھا گیا ہے(۱۲) اور اس میں ہونے والے اختلاف کو اس کے ہیئتی تغیر سے تعبیر کیا گیا ہے مگر اس بحث سے قطع نظر مجید امجد کو یہ ہیئت خاصی محبوب رہی ہے انھوں نے اپنی بہت سی نظموں میں اسے انفرادی طور پر اور دیگر اصناف کے ساتھ ملا کر استعمال کیا ہے۔ جن نظموں میں انھوں نے اس ہیئت کو انفرادی انداز اور جزوی تبدیلیوں کے ساتھ استعمال کیا ہے ان میں اہم نظمیں یہ ہیں: ''شاعر'' (ص۴۳) ''زندانی'' (ص۱۴۶) ''ارے یقینِ حیات'' (ص۲۲۴) ''ایک خیال'' (ص۲۳۹) ''ریوڑ'' (ص۲۸۸) ''ہڑپے کا ایک کتبہ'' (ص۳۲۱) ''ایسے بھی دن'' (ص۳۰۴) ''صدا بھی مرگِ صدا'' (ص۳۵۲) اور ''متروکہ مکان'' (ص۳۶۰)۔

نظم ''شاعر''، ''ایک خیال'' اور ''ہڑپے کا کتبہ'' ایسی نظمیں ہیں جن میں مثلث کے ہر بند

میں شامل تینوں مصرعوں کو آپس میں ہم قافیہ رکھا گیا ہے۔ ''ہڑپے کا کتبہ'' سے مثال ملاحظہ ہو:

بہتی راوی ترے تٹ پر ، کھیت اور پھول اور پھل
تین ہزار برس بوڑھی تہذیبوں کی چھل بل
دو بیلوں کی جیوٹ جوڑی ، اک ہالی اک ہل

(ص ۳۲۱)

''زندانی'' اور ''ریوڑ'' میں مثلث کے ہر بند کا تیسرا مصرعہ ہم قافیہ رکھا گیا ہے۔ نظم ''ریوڑ'' سے اقتباس ملاحظہ ہو:

شام کی راکھ میں لتھڑی ہوئی ڈھلوانوں پر ایک ریوڑ کے تھکے قدموں کا مدہم آہنگ
جس کی ہر لہر دھندلکوں میں لڑھک جاتی ہے
مست چرواہا ، چراگاہ کی اک چوٹی سے جب اُترتا ہے تو زیتون کی لانبی سونٹی
کسی چلتی ہوئی بدلی میں اٹک جاتی ہے

(ص ۲۸۸)

''ارے یقینِ حیات'' اور ''صدا بھی مرگِ صدا'' میں مثلث کا ہر تیسرا مصرعہ مستزاد کے انداز میں آیا ہے۔ ''ارے یقینِ حیات'' میں ہر تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ہے جب کہ ''صدا بھی مرگِ صدا'' میں ہر مثلث کا دوسرا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

یہ دور رفتہ تبسم ، جو میرے ہونٹوں پر
ترے اشارۂ ابرو سے لوٹ آیا ہے
یہ زیست کی سوغات!
سیاہیوں میں گھرے طاق و گنبد و ایواں
کی اوٹ سے یہ ابھرتی ہوئی شعاعوں کے
لپکتے بڑھتے ہات!

(''ارے یقینِ حیات'' ص ۲۲۴)

نہ کوئی سقفِ منقش ، نہ کوئی چترِ حریر
نہ کوئی چادرِ گل اور نہ کوئی سایۂ تاک

بس اک تودۂ خاک
ضمیرِ ارض پہ کھینچی گئی لہو کی لکیر
اور اس کا ایک بھی چھینٹا نہیں سر قرطاس
بہ مصحفِ احساس

(''صدا بھی مرگِ صدا''، ص۳۵۲، ۳۵۳)

نظم ''متروکہ مکان'' میں ہر مثلث کا دوسرا مصرعہ مستزاد کے انداز کا ہے اور مصرعوں کے درمیان قافیے کا اہتمام رکھا گیا ہے مثلاً

یہ محلے ، یہ گھروندے ، یہ جھروکے یہ مکاں
ہم سے پہلے بھی یہاں
بس رہے تھے سکھ بھرے آنگن ، سنہری بستیاں

راکھ ہوتی ہڈیوں کے گرم گارے میں گندھی
گرتے اشکوں میں ڈھلی
اب یہی اینٹیں ہماری عظمتِ افتادگی

(''متروکہ مکان''، ص۳۶۰، ۳۶۱)

مثلث ہیئت ہی میں مجید امجد نے بعض نادر تجربات بھی کیے ہیں یعنی دو مثلثوں کو ملا کر ایک بند کا تاثر پیدا کیا ہے۔ بظاہر یہ نظمیں مسدس کی شکل میں نظر آتی ہیں مگر درحقیقت ان کے اجزائے ترکیبی میں مثلث ہی کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ ان نظموں میں ''طلوعِ فرض'' (ص۱۴۸) اور ''آوارگانِ فطرت سے'' (ص۹۲) کو مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔

''طلوعِ فرض'' کا آغاز ایک شعر سے ہوتا ہے اور اس شعر کو نظم کے آخر میں دُہرایا گیا ہے اس کے بعد دو مثلثوں کو جوڑا گیا ہے۔ ایک بند دو مثلثوں پر مشتمل ہے، ہر بند کی پہلی مثلث کے دوسرے اور تیسرے مصرعہ کو ہم قافیہ رکھا گیا ہے، بظاہر دو مثلثوں کو اکٹھا تو کر دیا گیا ہے مگر ان سے تشکیل پانے والے بند میں معنی ربط اور تسلسل کو قائم رکھا گیا ہے۔ مثال کے طور پر:

سرِ بازار انسانوں کا انبوہ

کسی دستِ گل اندوزِ حنا میں
زمانے کی حسین رتھ کی لگا میں
کسی کف پر خراشِ خارِ محنت
عدم کے راستے پر آنکھ میچے
کوئی آگے رواں ہے کوئی پیچھے

(''طلوعِ فرض''، ص ۱۴۸)

اس بند میں پہلے تین مصرعے یعنی پہلی مثلث کو ملاحظہ کریں تو اس کا دوسرا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ملے گا اور اگلی مثلث میں یہی اہتمام برقرار رکھا گیا ہے۔ دو مثلثوں کے اس اجتماع کو نظم کے باقی بندوں میں دُہرایا گیا ہے۔ مثلث کے ضمن میں یہ نادر تجربہ ہے۔ یہی اندازِ نظم ''آوارگانِ فطرت سے'' میں ہے مگر یہاں قوافی کا نظام ذرا مختلف ہے۔ دو مثلثوں کو ملایا گیا ہے دونوں مثلثوں کے پہلے مصرعوں کو ہم قافیہ اور ہر مثلث کے دونوں مصرعوں کو ہم قافیہ رکھا گیا ہے۔ اس ترکیب سے ایک بند کی تشکیل کی گئی ہے اور نظم کے بقیہ تین بندوں میں بھی یہی اہتمام ملحوظِ خاطر رکھا گیا ہے۔ مثلاً

بتا بھی مجھ کو ارے ہانپتے ہوئے جھونکے
ارے او سینۂ فطرت کی آہِ آوارہ
تری نظر نے بھی دیکھا کہیں وہ نظارہ
کہ لے کے اپنے جلو میں ہجوم اشکوں کے
کسی کی یاد جب ایوانِ دل پہ چھا جائے
تو اِک خرابِ محبت کو نیند آجائے

(''آوارگانِ فطرت سے''، ص ۹۲)

چہار مصرعی قطعہ کا رواج اُردو شاعری میں بہت عام ہے، رباعی کے برعکس چہار مصرعی قطعہ اوزان اور قوافی کے اعتبار سے زیادہ آزادی اور آسانی سے کہی جانے والی ہیئت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید شعرا نے اس ہیئت کو ذریعۂ اظہار بنایا ہے۔ مجید امجد کے یہاں بھی بہت سی نظمیں اسی ہیئت میں نظر آتی ہیں مگر انھوں نے قوافی کے استعمال اور نظم کی فکری نمو پذیری کے عمل میں بعض

مقامات پر مختلف اشکال بنائی ہیں۔ ''ہوائی جہاز کو دیکھ کر'' (ص ۴۵) ''دل دریا سمندروں ڈونگھے'' (ص ۱۵۴) ''دور کے پیڑ'' (ص ۱۵۸) ''ریڈنگ روم'' (۱۶۲) ''ایک نظم'' (ص ۱۷۰) ''بارش کے بعد'' (ص ۱۷۵) ''ایک پُر نشاط جلوس کے ساتھ'' (ص ۱۷۸) ''اور آج سوچتا ہوں'' (۲۰۵) ''منزل'' (ص ۲۲۰) ''مقبرۂ جہانگیر'' (ص ۲۷۶) ''دیکھ اے دل'' (ص ۲۸۷) ''حرفِ اوّل'' (ص ۳۰۵) وغیرہ چہار مصرعی قطعہ کے حوالے سے چند اہم نظمیں ہیں۔ ان نظموں میں چہار مصرعی قید میں رہتے ہوئے بھی تجربات کیے گئے ہیں مثلاً نظم ''دیکھ اے دل'' روایتی انداز کے قوافی کے ساتھ نظر آتی ہے۔ ایک بند ملاحظہ ہو:

دیکھ اے دل ، کیا سماں ہے ، کیا بہار شام ہے
وقت کی جھولی میں جتنے پھول ہیں ، انمول ہیں
نہر کی پٹڑی کے دو رویہ ، مسلسل دور تک
برگدوں پر پنچھیوں کے غل مچاتے غول ہیں

(''دیکھ اے دل''، ص ۲۸۷)

دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم ردیف و ہم قافیہ ہے۔

نظم ''مقبرۂ جہانگیر'' میں چار چار مصرعوں کے بند بنائے گئے ہیں اور تیسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ رکھا گیا ہے:

زنگ آلود کمر بند ، صدف دوز عبا
یہ محافظ ، تہہ محراب عصا تھامے ہوئے
کھانستی صدیوں کا تھوکا ہوا اک قصہ ہیں
اس گرتی ہوئی دیوار کا اک حصہ ہیں

(''مقبرۂ جہانگیر''، ص ۲۷۶)

نظم ''ہوائی جہاز کو دیکھ کر'' میں چار مصرعوں کے بند میں پہلا، تیسرا اور دوسرا، چوتھا مصرعہ ہم قافیہ رکھا گیا ہے۔

یہ تہذیب اور سائنس کی ترقی کا زمانہ ہے
رہے گا یوں بھلا کب تک درندوں کی طرح انساں

یہ علم و دانش و حکمت کا ادنیٰ سا کرشمہ ہے
ہوا میں لگ گیا اُڑنے پرندوں کی طرح انساں

(''ہوائی جہاز کو دیکھ کر''، ص ۵۴)

''دل دریا سمندروں ڈونگھے''، ''دور کے پیڑ''، ''ریڈنگ روم''، ''بارش کے بعد'' اور ''ایک پُر نشاط جلوس کے ساتھ'' ایسی نظمیں ہیں جن میں مختلف تعداد میں مصرعوں کے بند بنائے گئے ہیں اور بظاہر یہ نظر آتا ہے کہ جیسے یہ طویل بندوں پر مشتمل نظم ہے مگر ان نظموں میں چہار مصرعی قطعات کو الگ الگ کیا جائے تو قوافی کا مکمل نظام نظر آ جائے گا۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ فنی اعتبار سے یہ نظمیں چہار مصرعی قطعات اور مقرر کردہ قوافی کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہیں مگر ان مصرعوں کو معنوی اعتبار اور فکری نمو پذیری کی خاطر اکٹھا کر دیا گیا ہے اور ضرورت پڑنے پر مختلف بندوں میں مصرعوں کی تعداد کو کم اور زیادہ کیا گیا ہے۔ اس حوالے سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

اتنی آنکھیں ، اتنے ماتھے ، اتنے ہونٹ
چشمکیں ، تیور ، تبسم ، قہقہے
اس قدر غماز ، اتنے ترجماں
اور پھر بھی لاکھ پیغام اَن کہے
لاکھ اشارے جو ہیں اَن بوجھے ابھی
لاکھ باتیں جو ہیں گویائی سے دُور
دُور دل کے کُنجِ ناموجود میں
روز و شب موجود ، پیچاں ، ناصبور

(''دل دریا سمندروں ڈونگھے''، ص ۱۵۴)

یہ آٹھ مصرعے معنوی اور فکری اعتبار سے ایک نمو اور اکائی کو ظاہر کرتے ہیں مگر ان کو چہار مصرعی قطعات میں بآسانی تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے چار مصرعوں اور آخر کے چار مصرعوں میں دوسرا اور چوتھا مصرع ہم قافیہ ہے اور یہ انداز پوری نظم میں موجود ہے۔ اس انداز کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

حسنِ تہذیب کا آئینہ خوبی ـــ بازار

چہرۂ شہر پہ دو شوخ لٹوں کا جادہ
جس کے دو رویہ، پُر آشوب کمیں گاہوں میں
جسم اور دل کے لذائذ کی صفِ استادہ
راہگیروں کی نگاہوں کو صدا دیتی ہے

مینہ تھما ہے، اور ابھی ہلکی پھہار آتی ہے
کچکچاتے ہوئے کیچڑ کو کچوکے دیتی ۔۔۔!
کھلکھلاتی ہوئی ــ قدموں کی قطار آتی ہے

("بارش کے بعد"، ص۱۷۵،۱۷۶)

پہلا بند بظاہر پانچ مصرعوں پر مشتمل ہے مگر یہ تقسیم معنوی ہے فنی اعتبار سے یہ چہار مصرعی قطعہ ہی ہے۔جس میں دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ رکھا گیا ہے۔

چہار مصرعی قطعہ میں ایک کامیاب اور نادر تجربہ نظم "حرفِ اوّل" ہے۔ پہلے اس کی ایک مثال ملاحظہ کریں:

عمر اسی الجھن میں گزری
کیا شے ہے یہ حرف و بیاں کا
عقدۂ مشکل
صورتِ معنی، معنیِ صورت
بیس برس کی کاوشِ پیہم
سوچتے دن اور جاگتی راتیں
اُن کا حاصل
ایک یہی اظہار کی حسرت

("حرفِ اوّل"، ص۳۰۸،۳۰۹)

مندرجہ بالا دو بندوں میں پہلا بند ملاحظہ ہو کہ اس کے پہلے دونوں مصرعے چار چار ارکانِ بحر یعنی فعلن فعلن پر مبنی ہیں، تیسرا مصرعہ دو ارکان اور چوتھا پھر چار ارکان پر مشتمل ہے، یعنی ہر

بند کا تیسرا مصرعہ مستزاد کے انداز کا ہے مگر جو اہم ترین اور فنی حوالے سے قابل غور بات ہے کہ نظم کے ہر بند کا تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ہے اور چوتھا اپنے الگ قافیے کے ساتھ ہر بند میں ہم قافیہ ہے۔ یہ ہیئتی تجربہ اور اس کا بیان نہایت اہم اور مشکل تجربہ تصور کیا جاتا ہے۔

اس کے علاوہ نظم ''سفر حیات'' (ص۱۱۲) مربع ترجیع بند اور ''نفیر عمل'' (ص۶۷) اور ''یہیں پہ رہنے دے صیاد آشیانہ مرا'' (ص۸۲) مخمس ترجیع بند میں تحریر کی گئی ہیں۔ روایتی ہیئتوں میں مخمس کی ہیئت میں ''پنواڑی'' (ص۱۶۷) اور مسدس میں توسیع شہر (ص۳۴۶) اور ''سفر درد'' (ص۳۴۹) تحریر کی گئی ہیں۔ اسی طرح ''اقبال'' (ص۴۴) ''حالی'' (ص۵۲) ''اقبال (ص۶۳)'' ''شرط'' (ص۶۲) اور ''درسِ ایام'' (ص۲۲۶) وغیرہ ترکیب بند میں لکھی گئی ہیں مگر ان کے بندوں میں مصرعوں کی تعداد یکساں نہیں۔ ''آہ یہ خوشگوار نظارے'' (ص۴۶) ترجیع بند میں ہے مگر یہاں بھی مصرعوں کی تعداد مختلف ہے۔

اس کے علاوہ چند نظمیں اور اس کی روایتی ہیئتیں بھی قابل غور ہیں۔ مثال کے طور پر نظم ''دو دلوں کے درمیاں'' (ص۳۸۰) مخمس ترکیب بند کی ہیئت میں جزوی تبدیلی کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ ہر بند کے پہلے تین مصرعے متحد القوافی ہیں اور آخری دو مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہیں البتہ ہر پانچواں مصرعہ آدھا ہے یعنی مستزاد کی طرز پر:

شام کی بجھتی ہوئی لو ، ایک ان بوجھی کسک
پانیوں ، پگڈنڈیوں ، پیڑوں پہ سونے کی ڈلک
جامنوں کے بور کی بھینی مہک میں دُور تک
جسم اندر جسم سائے ، لب بہ لب پرچھائیاں
انگ انگ انگڑائیاں

(''دو دلوں کے درمیاں''، ص۳۸۰)

نظم ''قیدی'' (ص۱۷) اور ''صبح و شام'' (ص۱۲۹) مسبع ترکیب بند کی ہیئت میں جزوی تبدیلی کے ساتھ ہیں جب کہ نظم ''ہری بھری فصلو'' (ص۲۵۱) مسبع ترجیع بند میں ہے۔ اس کے علاوہ بہت سی نظمیں طویل قطعہ کی شکل میں لکھی گئی ہیں جن میں ''نووارد'' (ص۵۷) ''رخصت'' (ص۱۰۷) ''ساتھی'' (ص۱۲۴) ''کون'' (ص۱۲۸) اور ''جیون دیس'' (ص۳۲۳)

قابل ذکر ہیں۔ نظم ''افسانے'' (ص ۳۲۶) مستزاد ہیئت میں ہے اگر چہ مثلث اور مربع ہیئت میں مجید امجد نے مصرعوں کو مستزاد کے رنگ میں باندھا ہے مگر اس ہیئت کو زیادہ استعمال نہیں کیا۔

یہ بات قابلِ غور ہے کہ مجید امجد نے ابتدائی دَور (۱۹۳۲ء تا ۱۹۴۰ء) اور دوسرے دَور (۱۹۴۱ء تا ۱۹۵۸ء) کے ابتدائی چند سالوں میں روایتی ہیئتوں (بالخصوص مثنوی اور چہار مصرعی قطعہ) کو کثرت سے استعمال کیا ہے مگر اس عرصہ میں بھی وہ نظم کے نئے پیکروں کو تلاش کرنے میں سرگرداں نظر آتے ہیں اس ضمن میں سب سے اعلیٰ ترین مثال ان کی نظم ''کنواں'' (ص ۱۱۵) کی ہے۔ یہ نظم فکری اعتبار کے ساتھ ساتھ فنی اور ہیئتی حوالے سے بھی مجید امجد کی افتادِ طبع کی طرف اشارہ کرتی ہے (۱۳)۔ چھوٹے بڑے آٹھ مصرعوں پر مشتمل ایک بند تشکیل دیا گیا ہے جب کہ نظم چار بندوں پر مشتمل ہے۔ ہر بند میں جہاں قوافی کا نظام رکھا گیا ہے وہاں ہر بند کے بعض مصرعوں کو باہم قافیہ ورد یف کا پابند کیا گیا ہے۔ نظم کا پہلا بند ملاحظہ ہو:

کنواں چل رہا ہے مگر کھیت سوکھے پڑے ہیں، نہ فصلیں ، نہ خرمن ، نہ دانہ
نہ شاخوں کی باہیں ، نہ پھولوں کے مکھڑے ، نہ کلیوں کے ماتھے ، نہ رُت کی جوانی
گزرتا ہے کیاروں کے پیاسے کناروں کو یوں چیرتا ، تیز خوں رنگ پانی
کہ جس طرح زخموں کی دکھتی ٹپکتی تہوں میں کسی نیشتر کی روانی
ادھر دھیری دھیری
کنوئیں کی نفیری
ہے چھیڑے چلے جا رہی اک ترانہ
پراسرار گانا

(''کنواں''، ص ۱۱۵)

اس بند میں پہلے چار مصرے مربع شکل میں آتے ہیں۔ دوسرا، تیسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہے، پھر دو چھوٹے مصرعے ہیں جو باہم ہم قافیہ ہیں جب کہ ساتواں مصرعہ اور آٹھواں مصرعہ بند کے پہلے مصرعے کے قافیہ کے مطابق ہیں۔ دوسرے لفظوں میں فنی اور عروضی ترکیب اس طرح بنے گی کہ پہلے مصرعہ میں شاعر نے آٹھ مرتبہ ''فعولن'' کا رکن استعمال کیا ہے اور اسی ترتیب کو اگلے تین مصرعوں میں دہرایا ہے۔ چوتھے اور پانچویں مصرعہ میں رکنِ بحر دو مرتبہ استعمال ہوا، ساتویں مصرعہ میں

چار مرتبہ اور آخری مصرعہ میں دو مرتبہ فعولن کا استعمال کیا گیا ہے اور یہی ترکیب نظم کے بقیہ بندوں میں استعمال کی گئی ہے ایک اور بند دیکھیں:

کنوئیں والا گادی پہ لیٹا ہے ، مست اپنی بنسی کی میٹھی سریلی صدا میں
کہیں کھیت سوکھا پڑا رہ گیا اور نہ اس تک کبھی آئی پانی کی باری
کہیں بہہ گئی ایک ہی تند ریلے کی فیاض لہروں میں کیاری کی کیاری
کہیں ہوگئیں دھول میں دھول لاکھوں ، رنگا رنگ فصلیں ثمردار ساری

پریشاں پریشاں
گریزاں گریزاں
تڑپتی ہیں خوشبوئیں دام ہوا میں
نظامِ فنا میں

(''کنواں''، ص۱۱۶)

روایتی ہیئتوں کے استعمال اور اُن میں جزوی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ مجید امجد نے اپنی نظموں میں دو ہیئتوں کے باہمی اشتراک سے نئی شکل بھی پیدا کی ہے، کلیاتِ مجید امجد میں ایسی نظموں کی بڑی تعداد موجود ہے، اس انداز کی ہیئتی اختراعات ان کے شعری مزاج اور تخلیقی وفور کو سمجھنے اور نظم کی فکری نمو پذیری میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر نوازش علی کی یہ رائے بالکل درست معلوم ہوتی ہے کہ ''مجید امجد صرف ہیئتی تجربات کا شاعر نہیں ہے اور صرف تجربات سے شاعری پیدا نہیں ہوتی۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر ہیئتی تجربہ اعلیٰ شاعری بھی ہو لیکن مجید امجد کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے ہیئتی تجربے کو اپنے شعور اور جذبے کی بھٹی میں اس طرح بناتے، سنوارتے، تپاتے اور پکاتے ہیں کہ ہر تجربہ، تجربہ ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ درجے کی شاعری بھی ہوتا ہے۔''(۱۴)

مجید امجد نے اپنی نظموں میں مثنوی اور مثلث کی ہیئت کے امتزاج سے کئی شکلیں بنائی ہیں مثلاً نظم ''کارخیر'' (ص۳۹۱) تین مثلثوں اور ایک مثنوی کے شعر پر مشتمل ہے۔ نظم ''بس اسٹینڈ پر'' بھی مثنوی اور مثلث کے امتزاج کا نمونہ ہے۔ پہلے نو اشعار مثنوی کی ہیئت میں ہیں جب کہ آخری دو بند مثلث کے بنائے گئے ہیں۔ مثال ملاحظہ ہو:

مگر اب تو یہ اونچی ممٹیوں والے جلو خانے میں بستا ہے
ہمارے ہی لبوں سے مسکراہٹ چھین کر اب ہم پہ ہنستا ہے
خدا اس کا ، خدائی اس کی ، ہر شے اس کی ، ہم کیا ہیں
چمکتی موٹروں سے اُڑنے والی دھول کا نا چیز ذرہ ہیں

۔۔۔۔۔۔ضرور اک روز بدلے گا نظامِ قسمتِ آدم
بسے گی اک نئی دُنیا ، سجے گا اک نیا عالم
شبستاں میں نئی شمعیں ، گلستاں میں نیا موسم

(''بس اسٹینڈ پر''،ص ۲۷۰)

''نظم'' (ص ۳۵۱) کے عنوان سے لکھی گئی نظم میں مثنوی اور چہار مصرعی قطعہ،''ایک کوہستانی سفر کے دوران'' (ص ۱۸۸) اور ''امروز'' (ص ۱۸۵) میں مثلث اور چہار مصرعی قطعہ کو اکٹھا کر دیا گیا ہے جب کہ ''پامال'' (ص ۳۷۲) میں مربع اور مسدس کا امتزاج تشکیل دیا گیا ہے:

سورج نکلا ، رنگ رچے
کرنوں کے قدموں کے تلے - سوکھی گھاس پہ کھلتے ہوئے
پیلے پیلے پھول ہنسے

کرنوں کے چرنوں پر جب - اس مٹی نے رکھ دیئے لب
مسلی گھاس پہ بچھ گئی سب - ہنستی زندگیوں کی چھب
اس مٹی کے ذرّے ہم - کیا کہیں اپنا قصۂ غم

(''پامال''،ص ۳۷۲)

دو ہیئتوں کے امتزاج کے علاوہ بعض نظمیں ایسی بھی ہیں جن میں کثیر ہیئتی اشکال کو یک جا کیا گیا ہے۔ ''جبر و اختیار'' (ص ۱۹۲) میں مثلث، مخمس اور مسدس کو، ''یاد'' (ص ۱۸۲) میں مثنوی، مثلث اور چہار مصرعی قطعہ کو جب کہ ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' (ص ۲۵۳) میں چہار مصرعی قطعہ، مثنوی، ترکیب بند اور کہیں مستزاد کو استعمال کیا گیا ہے۔ ان کثیر ہیئتی نظموں

میں ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' سب سے انوکھی اور فنی حوالے سے مختلف پہلوؤں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ اس طویل نظم میں جہاں مختلف ہیئتوں کو استعمال کیا گیا ہے وہاں مختلف بحور کے تجربات بھی کیے گئے ہیں۔ نظم کے آغاز میں چار مصرعوں کا بند بنایا گیا ہے جس میں پہلے دو طویل اور آخری دو مختصر ہیں، پہلے دو مصرعے ہم قافیہ ہیں جب کہ بند کے چوتھے مصرعہ میں قافیہ کا اہتمام اس طرح کیا گیا ہے کہ نظم میں موجود اس انداز کے بند کے آخری مصرعہ سے ہم قافیہ ہو جاتا ہے۔ اس انداز کے چونتیس بند مختلف ترتیب سے نظم میں آتے ہیں۔ دو بند ملاحظہ ہوں:

کیا کہوں ، کتنے غموں ، کتنے غموں کی شکن آلود بساط
وقت کے گھومتے زینوں پہ مرے رکتے ہوئے قدموں کے ساتھ
کس طرح بچھتی لپٹی ہی چلی آئی ہے
کیا بتاؤں یہ کہانی بڑی طولانی ہے

یہ میرا قصہ غم کوئی سنے ، کس کو سناؤں ، کس کو
اپنے احساس کا وہ جلتا ہوا زہر پلاؤں ، جس کو
پیتے پیتے مری اک عمر کٹی ہے اک عمر
دیکھتے ہو وہ جو اک جادۂ نورانی ہے

(''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب''، ص۲۵۳)

پہلے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہیں اور ہر بند کا چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہے یعنی طولانی، نورانی، نگہبانی، افشانی، ویرانی وغیرہ۔ اس انداز کے پہلے بارہ بندوں کے بعد مثنوی کے آٹھ اشعار آتے ہیں جو نہ صرف ہیئتی تبدیلی ہے بلکہ بحر کی تبدیلی کو بھی واضح کرتے ہیں، ان اشعار کے بعد پہلے کی طرح چہار مصرعی بند آتے ہیں ان کی تعداد تیس ہے۔ بعد میں آنے والے اشعار میں مجید امجد نے کئی ہیئتوں کو یک جا کر دیا ہے اور یہاں بحر بھی مختلف استعمال کی گئی ہے۔ ان اشعار میں مثنوی، مثلث، مستزاد، چہار مصرعی قطعہ اور طویل قطعہ کا استعمال کیا گیا ہے اور نظم کے آخر میں پہلے کی طرح چہار مصرعی بند آتے ہیں اور ان کی تعداد تین ہے۔ یوں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہیئت کے تجربات کے اعتبار سے یہ مجید امجد کی نمائندہ نظم ہے۔ اس نظم کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ جہاں ہیئت تبدیل

ہوئی وہاں انھوں نے فکری مزاج کے اعتبار سے بحر کو بھی بدل دیا، ہیئت اور بحر کی تبدیلی نظم کی فکری بنیادوں کو مضبوط تر کرتی ہے۔

مجید امجد کی نظموں میں ہیئتی تجربات کی جو لہر نظر آتی ہے یقیناً اس کے پس منظر میں ان کے مطالعہ اور کھوج کو مرکزی حیثیت حاصل ہے، ڈاکٹر خواجہ زکریا کو دیئے گئے انٹرویو میں انھوں نے انگریزی شاعری کی مختلف اشکال کے مطالعہ اور مشاہدے کا ذکر کیا تھا (۱۵)۔ یقیناً مجید امجد انگریزی شاعری میں مختلف ہیئتوں سے متاثر ہوئے اور اس کے بلاواسطہ یا بالواسطہ اثرات ان کی نظموں میں واضح شکل میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ انگریزی شاعری میں انھیں اسٹنزا کا انداز بہت پسند ہے۔ ان کی بہت سی نظموں میں اسٹنزا ہیئت کے انداز تبدیلیوں کے ساتھ نظر آجاتے ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر نوازش علی لکھتے ہیں:

''اسٹنزا فارم میں لکھی گئی نظموں کی بھی بیسیوں شکلیں بنتی ہیں اور ہر شکل بذاتِ خود ایک نئی ہیئت ہے۔'' (۱۶)

اسٹنزا کی ہیئت میں جزوی تبدیلیوں کے ساتھ لکھی گئی نظموں میں ''راجا پرجا'' (ص۱۲۷) ''ہزاروں راستے ہیں'' (ص۱۳۶) ''چولہا'' (ص۱۶۵) ''ایک نظم'' (ص۱۷۰) ''تیرے دیس میں'' (ص۱۸۹) ''روداد زمانہ'' (ص۲۰۲) ''کانٹے کلیاں'' (ص۲۱۷) ''یہ فرشِ خاک'' (ص۲۴۵) ''موجودگی'' (ص۲۸۴) ''ایک فوٹو'' (ص۳۳۶) ''زینیا'' (ص۳۴۲) ''بہار'' (ص۳۶۲) ''صبح کے اُجالے میں'' (ص۳۶۳) ''لاہور'' (ص۳۸۴) ''جہان قیصر و جم میں'' (ص۱۹۸) ''مشرق و مغرب'' (ص۲۱۰) ''اکھیاں کیوں مسکائیں'' (ص۲۳۰) اور ''برہنہ'' (ص۳۰۱) وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ (۱۷)

مجید امجد کے چالیس سالہ شعری سفر میں بہت سے مقامات ایسے آئے ہیں جہاں انھوں نے روایت اور عصری رویوں کو رَد و قبول کیا ہے۔ اپنی شاعری کے آغاز سے ۱۹۶۷ء تک (جو تین ادوار پر مشتمل ہے) کے دَور میں وہ نئے سے نئے شعری اور ہیئتی تجربے کی سمت سفر کرتے ہیں۔ وہ جہاں اُردو کی مروجہ ہیئتوں کے استعمال اور ان میں جزوی تبدیلیوں کو پسند کرتے ہیں وہاں انگریزی شاعری کی مختلف شکلوں کو اپنا شعری اور فنی تجربہ بناتے ہیں۔ ان کے شعری سفر میں آخری دَور (۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۴ء تک) ایک دلچسپ صورتِ حال کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ اس

دور میں وہ ہیئتی تجربات سے ماورا ہوتے چلے جاتے ہیں اور آزاد نظم کو اپنا اوڑھنا بچھونا بناتے ہیں۔ اس دور کی تقریباً دوسو نظمیں ایک خاص مزاج اور آہنگ کا پتہ دیتی ہیں۔ اس دور میں وہ عروضی حوالے سے بھی ایک خاص انداز کو اپنا مستقل شعری اظہار بناتے ہیں۔ فعلن فعلن کی بحر میں وہ زحافات کے استعمال کے ساتھ ساتھ آزاد نظم میں اپنا اظہار پاتے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ عروضی اور ہیئتی سطح پر جس رنگ، آہنگ اور مزاج کے وہ متلاشی تھے، یہ نظمیں اس کا واضح اظہار کرتی ہیں۔ بقول ڈاکٹر محمد امین:

> ''۔۔۔یہ نظمیں اپنا ایک الگ مزاج رکھتی ہیں اور ایک خاص لہجے کی نشان دہی کرتی ہیں جس کو سانس کی طبعی رفتار کنٹرول کرتی ہے، اسے مصرعوں کی ترتیب اور پنکچوایشن کی مدد سے ظاہر کیا گیا ہے۔''(۱۸)

اس انداز کی رائے کا اظہار ڈاکٹر نوازش علی نے بھی کیا ہے کہ مجید امجد کے آخری دور کی نظمیں ان کے ہم عصروں کے مزاج سے بالکل مختلف ہیں (۱۹)۔ دراصل یہ نظمیں مجید امجد کے شعری اجتہاد کا پتہ دیتی ہیں اور پہلے ادوار سے اُسلوبیاتی سطح پر منقطع ہونے کا اعلامیہ بن جاتی ہیں۔

مجید امجد کے آخری دور کی ان آزاد نظموں میں کہیں کہیں قوافی کا شعوری اہتمام کیا گیا ہے۔ مثلاً نظم ''۸رجنوری ۱۹۷۲ء'' (ص ۶۲۲) میں قافیہ کا اہتمام کیا گیا ہے:

ان سالوں میں
سیہ قتالوں میں
چلی ہیں جتنی تلواریں بنگالوں میں
ان کے زخم اتنے گہرے ہیں روحوں کے پاتالوں میں
صدیوں تک روئیں گی قسمتیں ___ جکڑی ہوئی جنجالوں میں
ظالم آنکھوں والے خداؤں کی اِن چالوں میں

مگر ایک دو مثالوں سے ہٹ کر آزاد نظم میں کہیں بھی قافیہ کو شعوری سطح پر استعمال کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اکثر نظمیں آزاد نظم کی طرح قافیہ کے نظام سے ماورا ہیں۔ یوں یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ مجید امجد کا شعری سفر (ہیئتی سطح پر) روایتی ہیئتوں سے شروع ہوتا ہے اور پھر وہ نئے سے نئے تجربے کی سمت سفر کرتے ہیں اور اپنی ہر نظم کے لیے نئی شعری ہیئت کو بنانے کی کوشش کرتے

ہیں مگر ۱۹۶۸ء کے بعد ان کے یہاں ہئیتی تجربات کا سفر تقریباً اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔ آخری دَور کی نظموں میں جو تخلیقی جہت نظر آتی ہے وہ اُن کی فکری اور ذہنی تبدیلی کو بھی نمایاں کرتی ہے۔
آخری دَور کی چند اہم آزاد نظموں میں ''اس دن اس برفیلی تیز ہوا'' (ص۴۵۲) ''ایکسیڈنٹ'' (ص۴۵۶) ''تب میرا دل'' (ص۴۶۲) ''فرد'' (ص۴۷۰) ''دن تو جیسے بھی ہوں'' (ص۴۸۱) ''پھولوں کی پلٹن'' (ص۴۸۳) ''گہرے بھیدوں والے'' (ص۵۰۰) ''یہ دو پیسے'' (ص۵۱۵) ''اپنی خوب سی اک خوبی'' (ص۵۲۲) ''کوہستانی جانور'' (ص۵۴۲) ''اپنے لیکھ یہی تھے'' (ص۵۴۴) ''دنوں کے اس آشوب'' (ص۵۴۸) ''بندے تو یہ کب مانے گا'' (ص۵۵۲) ''گداگر'' (ص۵۷۵) ''بندے جب تُو'' (ص۶۱۰) ''کبھی کبھی تو'' (ص۶۳۴) ''اور پھر اک دن'' (ص۶۶۸) ''خوردبینوں پہ جھکی'' (ص۶۷۷) ''دو پہیوں کا جستی دستہ'' (ص۶۸۷) ''جن لفظوں میں'' (ص۶۹۳) کو شامل کیا جا سکتا ہے۔

مجید امجد کے ہئیتی تجربات کو دیکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدید اُردو شاعری میں مجید امجد ایک ایسا شاعر ہے جس کے یہاں نادر اور نایاب ہئیتی تجربات کا پورا باب دکھائی دیتا ہے۔(۲۰)

— (۲) —

شاعری میں عروض، شعر کے فنی محاسن کو جاننے اور وزن کی صحت و سقم کو پرکھنے کا علم ہے۔ اس علم کا موجد خلیل بن احمد بصری ہے جس نے آوازوں کے استخراج سے اس علم کو اخذ کیا(۲۱)۔ موسیقی میں مختلف راگ راگنیوں کو جو اساسی اہمیت حاصل ہے وہ اہمیت شاعری کے ضمن میں علم عروض کو حاصل ہے۔ عربی میں اس علم کے قواعد کو مرتب کیا گیا اور بحور و ارکان کا ایک پورا نظام وضع کیا گیا اور ایسے پیمانے اخذ کیے گئے جس سے شعر کے وزن کو پرکھا جا سکتا تھا۔ عربی زبان کے ساتھ ساتھ فارسی زبان کا عروضی نظام بھی اس ڈھانچے کو بنیاد بناتا ہے مگر فارسی گوشعرا نے اپنے ماحول، سماجی صورتِ حال، شعر کے داخلی اور فکری مزاج اور روایت کے تناظر میں بہت سے اضافے اور ترامیم کیں اور ان بحور میں طبع آزمائی نہیں کی جو فارسی زبان کے مخصوص مزاج سے ہٹ کر تھیں نیز فارسی گوشعرا نے نئے عروضی تجربات روا رکھے۔

عربی اور فارسی عروضی نظام کی بنیادوں پر ہی بعد ازاں اُردو شاعری کے عروضی نظام کی

عمارت کھڑی کی گئی۔ اُردو شاعری میں غالب روایت چونکہ فارسی اثرات کی حامل ہے اس لیے موضوعات، تشبیہ و استعارات اور مزاج کے ساتھ ساتھ فارسی شاعری میں مستعمل بحور اُردو میں استعمال ہونے لگیں البتہ وقت کے ساتھ ساتھ جب اُردو شاعری کی روایت جڑ پکڑتی گئی، اس میں بھی عروضی تجربات اور روایتی نظام سے رَد و قبول کا سلسلہ قائم ہوتا چلا گیا۔ اُردو شاعری میں بھی ایک مختلف تہذیبی ماحول اور مزاج کے زیر اثر وہ تمام بحور رواج نہیں پا سکیں جو عربی اور فارسی میں عام تھیں۔ اُردو شعرا نے اپنی زبان کی ساخت، داخلی موسیقی، تہذیبی ماحول اور آہنگ کے تحت روایتی عروض کے اہم حوالوں کو منتخب کیا اور پھر آگے چل کر اس میں جزوی تبدیلیاں اور نئی بحور کے تجربات کیے(۲۲)۔ اس کے ساتھ ساتھ اُردو میں ہندی اثرات کے تحت عربی فارسی عروض کی بجائے ہندی پنگل کا طریقہ اپنایا اور زحافات کے بجائے ماتراؤں کو آہنگ اور زیر و بم کے لیے استعمال کیا۔ اس کے ساتھ ساتھ جدید شعری روایت میں انگریزی شاعری کے اثرات کے تحت فکری اور فنی ہر دو حوالوں سے بعض جزوی تبدیلیوں کو رَوا رکھا گیا۔ اُردو کی شعری روایت میں وؔلی سے عہد حاضر تک عروضی حوالے سے بہت تجربات کیے گئے اور شعرا نے اس بحث میں حصہ لیا۔(۲۳)

اُردو شاعری میں عروضی تجربات کے تناظر میں اگر مجید امجد کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات واضح طور پر نظر آئے گی کہ مجید امجد ان شعرا میں شمار ہوتے ہیں جو اُردو کے عروضی نظام سے پوری طرح مطمئن نہ تھے۔ اگرچہ ان کی شاعری کا فنی سفر روایتی بحور و اوزان سے ہوتا ہے مگر رفتہ رفتہ وہ نئے تجربات کرتے دکھائی دیتے ہیں اور اُس شعری آہنگ کو تلاش کرنے کی سعی کرتے ہیں جو جدید عہد کی شاعرانہ حسیت کے لیے موزوں ترین ہو سکتا ہے۔ انھوں نے بعض روایتی بحروں کو جزوی تبدیلی کے ساتھ استعمال کیا مگر اُن کا اصل فنی کارنامہ ان کے آخری دَور (۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۴ء تک) کی نظمیں ہیں جس میں وہ ایک ہی بحر (بحرِ متقارب یا بحرِ میر) کو مختلف زحافات کو انفرادی یا اجتماعی شکل میں استعمال کرتے ہیں۔ یہ بحر آخری دَور میں اُن کا اوڑھنا بچھونا رہی۔ آخری دَور میں جو تجربات انھوں نے بحرِ متقارب کی ذیل میں کیے ہیں اگر انھیں روایتی عروضی جکڑ بندیوں میں پرکھا جائے تو وہ جائز تصور نہیں ہوتے مگر مجید امجد کے اجتہادی رویے نے ان تجربات کو روا رکھا اور آخری دَور کی نظموں کے مطالعہ کے بعد اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ دراصل ایک شعری آہنگ کی تلاش میں تھے جس کی خاطر انھوں نے عروضی پابندیوں کو توڑا۔

مجید امجد کی شاعری کے عروضی نظام کا تفصیلی مطالعہ کیا جائے تو یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ ان کی شاعری کی ابتدا روایتی عروضی نظام کی تقلید سے ہوتی ہے۔ آغاز میں انھوں نے جن بحور میں طبع آزمائی کی ہے ان میں اکثر بحور نہایت رواں اور اُردو شاعری میں کثرت سے استعمال ہونے والی ہیں۔ روایتی شعرا کی طرح مجید امجد نے بھی بحور کو مستعمل شکلوں میں برتا ہے۔ اگر ۱۹۵۸ء تک کی شاعری کا عروضی مطالعہ کریں تو روایتی بحور کو تفصیل سے دیکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً ''موجِ تبسم'' (ص۴۱) ''ہوائی جہاز کو دیکھ کر'' (ص۴۵) ''حالی'' (ص۵۲) ''یہ سچ ہے'' (ص۷۹) ''غزل'' (ص۲۸۱) وغیرہ ایسی نظمیں بحرِ ہزج مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) میں، ''جوانی کی کہانی'' (ص۶۱) ''لمحاتِ فانی'' (ص۶۵) ''مسافر'' (ص۱۱۰) ''ہزاروں راستے ہیں'' (ص۱۳۶) ''طلوعِ فرض'' (ص۱۴۸) ''غزل'' (ص۲۴۰) ''غزل'' (ص۲۰۰) وغیرہ بحرِ ہزج مسدس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) میں، ''آٹوگراف'' (ص۲۷۱) بحرِ ہزج مقبوض سالم (مفاعیلن مفاعلن ـ ـ ـ) میں، ''یہی دنیا'' (ص۵۹) ''غزل'' (ص۵۶) ''قیدی'' (ص۷۱) ''قیدی دوست'' (ص۹۰) ''عقیدۂ ہستی'' (ص۱۰۵) ''رخصت'' (ص۱۰۷) ''چچی'' (ص۱۱۴) ''ملاقات'' (ص۱۲۰) ''دستک'' (ص۱۳۱) ''ایک پُرنشاط جلوس کے ساتھ'' (ص۱۷۸) ''ایک کوہستانی سفر کے دوران'' (ص۱۸۸) ''جبرواختیار'' (ص۱۹۲) ''دیکھ اے دل'' (ص۲۸۷) ''ریوڑ'' (ص۲۸۸) وغیرہ بحرِ رمل مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) میں، ''شرط'' (ص۶۲) ''نفیرِ عمل'' (ص۶۷) ''انقلاب'' (ص۸۱) ''بندا'' (ص۹۴) ''گر اِس جہاں میں جینا ہے'' (ص۹۵) ''بارش کے بعد'' (ص۱۷۵) ''رودادِ زمانہ'' (ص۲۰۲) اور ''مقبرۂ جہانگیر'' (ص۲۷۶) وغیرہ بحرِ رمل مثمن مخبون محذوف (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) میں، ''لاہور میں'' (ص۱۷۳) بحرِ رمل مثمن مقبوض (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان) میں، ''محبوبِ خدا سے'' (ص۴۹) ''قیصریت'' (ص۸۸) ''دل دریا سمندروں ڈونگھے'' (ص۱۵۴) ''دُور کے پیڑ'' (ص۱۵۸) ''ریڈنگ روم'' (ص۱۶۲) ''ایک نظم'' (ص۱۷۰) اور ''دورِنو'' (ص۲۰۷) وغیرہ بحرِ رمل مسدس محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) میں، ''آہ یہ خوشگوار نظارے'' (ص۴۶) ''اقبال'' (ص۶۳) ''بیاہی ہوئی سہیلی کا خط'' (ص۱۰۱) ''کہاں'' (ص۱۰۴) ''سیرِ سرما'' (ص۱۱۷) ''جینے والے'' (ص۱۱۹)

''۱۹۴۲ء کا ایک جنگی پوسٹر'' (ص۱۲۲) ''دستک'' (ص۱۳۲) ''پھر کیا ہو'' (ص۱۳۸) ''نعتیہ مثنوی'' (ص۱۳۹) ''چولہا'' (ص۱۶۵) ''وامانده'' (ص۱۶۹) ''یاد'' (ص۱۸۲) ''افتاد'' (ص۲۳۵) اور ''غزل'' (ص۲۴۳) وغیرہ بحر خفیف مسدس (فاعلاتن مفاعلن فعلن) میں، ''اقبال'' (ص۴۴) ''گاؤں'' (ص۵۱) ''صبح نو'' (ص۷۶) ''بیساکھ'' (ص۸۵) ''پژمردہ پتیاں'' (ص۱۰۳) ''خودکشی'' (ص۱۰۹) ''گاڑی میں'' (ص۱۴۴) ''غزل'' (ص۱۸۰) ''ایک دعا'' (ص۱۸۷) ''تیرے دیس میں'' (ص۱۸۹) ''غزل'' (ص۱۹۷) ''اور آج سوچتا ہوں'' (ص۲۰۵) ''درسِ ایام'' (ص۲۲۶) ''غزل'' (ص۲۷۵) ''غزل'' (ص۲۹۳) وغیرہ بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) میں نظم ''حسن'' (ص۵۵) ''جھنگ'' (ص۵۸) ''سربام'' (ص۶۹) ''یہیں پہ رہنے دے صیاد آشیانہ مرا'' (ص۸۲) ''آوارگانِ فطرت سے'' (ص۹۲) ''گھٹا سے'' (ص۹۶) ''گلی کا چراغ'' (ص۹۹) ''ساز فقیرانہ'' (ص۱۱۱) ''راہگیر'' (ص۱۲۱) ''حسینۂ'' (ص۱۳۵) ''غزل'' (ص۱۹۱) ''جہانِ قیصروجم میں'' (ص۱۹۸) ''غزل'' (ص۲۰۹) ''منزل'' (ص۲۲۰) ''ارے یقینِ حیات'' (ص۲۲۴) ''ایک خیال'' (ص۲۳۹) ''غزل'' (ص۲۷۳) وغیرہ بحر مجتث مخبون مقصور (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) میں اور ''شاعر'' (ص۷۳) ''صبح جدائی'' (ص۸۶) ''دنیا'' (ص۱۰۸) ''کنواں'' (ص۱۱۵) ''سوکھا تنہا پتا'' (ص۱۱۸) ''راجا پرجا'' (ص۱۲۷) ''کون'' (ص۱۲۰) ''صبح وشام'' (ص۱۲۹) ''زندانی'' (ص۱۴۶) وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جو بحرِ متقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن) اور دیگر زحافات کے ساتھ پابند شکل میں مجید امجد کے یہاں نظر آتی ہیں۔ آخری دَور (۱۹۶۸ء تا ۱۹۷۴ء) سے پہلے تقریباً ایک سو سے زیادہ نظمیں ایسی ہیں جو اسی بحر میں پابند ہیئتوں میں استعمال ہوئی ہیں۔ ان نظموں کے مطالعہ سے یہ بات تو واضح ہوتی ہے کہ مجید امجد نے جس شعری آہنگ کو اپنے آخری دَور کی نظموں میں دریافت کیا تھا وہ محض اتفاق یا اچانک واردات کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ اُس شعری آہنگ کی دریافت میں ایک وسیع پس منظر کارفرما تھا، وہ شعری پس منظر جو اُن کے آخری دَور کے عروضی تجربات کو نہ صرف جواز فراہم کرتا ہے بلکہ اُن کے فکری تسلسل کو بھی واضح کرتا ہے۔

۱۹۶۷ء سے پہلے کی شاعری، خصوصاً پابند ہیئتوں میں، کے عروضی مطالعہ سے یہ بات

سامنے آتی ہے کہ انھوں نے روایتی بحروں کو کثرت سے استعمال کیا ہے، بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) بحر مجتث مثمن محذوف (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) بحر رمل مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) بحر رمل مثمن مخبون محذوف (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) بحر متقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن) اور بحر خفیف مسدس (فاعلاتن مفاعلن فعلن) ان کی توجہ کا خصوصی مرکز رہی ہیں اور ۱۹۶۷ء سے پہلے وہ انھی بحروں کو اپنی اکثر تخلیقات میں استعمال کرتے ہیں۔ ان بحور کا مزاج اور روانی ہر دو حوالے مجید امجد کو خاصے پسند تھے البتہ بحر متقارب اور اس کے زحافات کے استعمال سے دلچسپی بھی ان کے مزاج کو متعین کرنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے اور آگے چل کر تو وہ اس بحر کو اجتہادی انداز سے استعمال کرتے ہیں۔ جہاں تک روایتی بحور کا تعلق ہے اس میں بھی مجید امجد روایت پسندی کے ساتھ ساتھ تجربات کرتے نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر انھوں نے بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف سالم الآخر (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلاتن) کو بھی، جو کہ بہت کم استعمال کی جاتی ہے، اپنی نظم ''افریشیا'' (ص ۴۳۹) میں بڑی چابک دستی سے استعمال کیا ہے (۲۴):

دریا کے پانیوں سے بھری جھیل کے کنارے
آئے ہیں دُور دُور سے افریشیا کے پنچھی
اُجلے پروں کا بھاگ ہیں یہ رزق جو اڑائیں
اتنے سفر کے بعد، یہ تٹ، یہ ذرا سا کھاجا

(''افریشیا''، ص ۴۳۹)

اسی طرح ایک غزل میں بحر رمل کے چار ارکان کی بجائے پانچ رکن بڑی کامیابی سے استعمال کیے ہیں، چار رکن سالم اور ایک رکن مقصور انداز سے یعنی فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (۲۵):

جاوداں قدروں کی شمعیں بجھ گئیں تو جل اٹھی تقدیرِ دل
اب تو اس مٹی کے ہر ذی روح ذرے میں بھی ہے تصویرِ دل

(''غزل''، ص ۴۰۴)

بحر کامل مثمن سالم (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن) جس کا اُردو شاعری میں چلن

نہیں ہے، کو بھی مجید امجد نے استعمال کیا ہے، جو کہ ان کی عروضی دلچسپی کو واضح کرتا ہے:

ترے فرقِ ناز پہ تاج ہے، مرے دوشِ غم پہ گلیم ہے
تری داستاں بھی عظیم ہے، مری داستاں بھی عظیم ہے

(''غزل''، ص ۲۱۸)

اسی طرح اُن کی ایک طویل نظم'' نہ کوئی سلطنت غم ہے نہ اقلیم طرب'' (ص ۲۵۳) میں مختلف بحور کا اجتماع نظر آتا ہے۔ نظم کے چار مصرعوں پر مبنی بندوں میں انھوں نے بحرِ رمل مثمن مخبون محذوف (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) کو استعمال کیا ہے جب کہ آگے چل کر وہ بحرِ مضارع مسدس محذوف (مفعول مفاعلن فعلن) بحرِ ہزج مربع اشتر (فاعلن مفاعلن) بحرِ متقارب (فعلن فعلن)اور بحرِ مجتث مثمن مخبون مقصور (مفاعلن فعلات مفاعلن فعلن) کو ایک ہی نظم میں استعمال کرتے جاتے ہیں۔ بحور کی یہ تبدیلی محض تجربے کی حد تک محدود نہیں بلکہ وہ نظم کے مزاج کے مطابق بحور کا انتخاب کرتے ہیں۔

مجید امجد کی شاعری میں روایتی عروض اور بعدازاں عروضی تجربات کو سامنے رکھتے ہوئے ان کی آخری دَور کی نظموں کا مطالعہ کیا جائے تو بہت دلچسپ سوالات سر اُٹھاتے ہیں یعنی ہیئتی اور عروضی سطح پر تغیر پسند طبیعت رکھنے والا ایک شاعر اپنے آخری دَور میں ایک ہی بحر اور ایک ہی ہیئت تک کس طرح محدود ہو گیا؟ یہ سوال مجید امجد کو سمجھنے کے لیے خاصا اہم ہے۔ دراصل مجید امجد کے آخری دَور کی نظمیں اُس طویل ریاضت کا نتیجہ ہیں جو ریاضت انھوں نے اپنی شاعری کے فنی حوالوں سے کی ہے۔ ان کی شاعری کے تاریخ وار مطالعہ سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ وہ تمام عمر ایک ایسے شعری پیرائے کے متلاشی تھے جس میں وہ اپنی داخلی واردات اور تجربے کی گہرائی کو پیش کر سکتے۔ تجربے کی شدت اور'' کہہ دینے'' کا عمل ایسا تھا جو انھیں عروضی اور ہیئتی تجربات پر مجبور کرتا تھا۔ آخری دَور کی نظموں کا غالب رجحان فکری ہے۔ یہاں وہ تجربے کو دھڑکتا ہوا محسوس کرتے ہیں اور اسی احساس کو نئی شعری زبان میں منتقل کر دینے کے خواہش مند ہیں۔ اپنے تجربے کے بیان اور قاری کو اس میں شامل کرنے کے لیے وہ اپنی نظموں کے مزاج کو سست رو بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس سارے شعوری عمل میں وہ عروضی سطح پر بعض اجتہادی فیصلے کرتے ہیں جن کی اجازت مروجہ عربی اور فارسی عروض میں نہیں ملتی۔ اس کے علاوہ وہ ایسے

اُسلوب کے بھی خواہش مند ہیں کہ جس میں نئی شعری لفظیات کو تمام تر پس منظر کے ساتھ بیان کر دینے کی صلاحیت ہو۔ وہ تمثال آفرینی کے عمل میں بھی لفظ کو اس کی تمام کیفیات کے ساتھ استعمال کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ غرض اگر یہ کہا جائے کہ انھوں نے اپنے آخری دَور کی نظموں کی شکل میں نیا شعری پیرایہ تراشا ہے تو غلط نہ ہوگا۔ بقول ڈاکٹر نوازش علی:

''۱۹۶۷ء اور ۱۹۶۸ء کے قریب وہ خارجی ہیئتوں، بحر و وزن کے تنوع اور مرصع کاری سے کافی حد تک بے نیاز ہو جاتے ہیں اور اپنے آخری شعری سفر میں آزاد نظم کی ہیئت کو اپنا لیتے ہیں۔۔۔۔ ان نظموں میں ان کے بعض ہیئتی اور عروضی تجربات جذب ہو کر ایک نئے شعری سفر کا آغاز بن جاتے ہیں۔ ۱۹۶۸ء کے قریب وہ ایک ایسی آزاد نظم کی ہیئت دریافت کر لیتے ہیں جو ان کے دیگر ہم عصر شعرا کی آزاد نظم سے اپنے آہنگ، اُسلوب اور بُنت کی وجہ سے بالکل مختلف تھی۔'' (۲۶)

مجید امجد نے اپنے آخری دَور (۱۹۶۸ء تا ۱۹۷۴ء) میں جو عروضی تجربات کیے ہیں، وہ خاص اہمیت کے حامل تھے۔ ان کی روایت پسندی (جو کہ ابتدائی ادوار میں نمایاں تھی) کو مدنظر رکھیں تو یہ نظمیں ایک بڑی تبدیلی کا پتہ دیتی ہیں۔ یہ بات بھی درست ہے کہ اس تبدیلی کا عکس ان کے گزشتہ کلام میں بھی نظر آ جاتا ہے تاہم اس کے باوجود یہ قابلِ غور تجربات ہیں جن کو دیکھ کر چونکے بغیر نہیں رہا جا سکتا۔ یوں لگتا ہے کہ جیسے ایک شاعر کی نئی تخلیقی ولادت ہوئی ہو۔ تبدیلی کا نشان نہ صرف مجید امجد کے لیے بلکہ آنے والے شعرا کے لیے بھی نئے امکانات کے دَر وا کیے ہوئے ہے۔ ان عروضی تجربات کا جواز خود مجید امجد نے اپنے انٹرویو میں فراہم کیا ہے:

''جن بحروں میں مَیں پہلے لکھتا تھا، وہ بہت معروف ہیں۔ پڑھنے والا انھیں روانی سے پڑھ سکتا ہے، میری نظم کا روانی سے تاثر کم ہو جاتا ہے۔ ان نظموں کے مضامین کا تقاضا ہے کہ پڑھنے والا رک رک کر پڑھے گا تو میری نظم کو Enjoy کر سکے گا اور رواں پڑھے گا تو اسے Miss کرے گا۔'' (۲۷)

ایک اور سوال کے جواب میں وہ کہتے ہیں کہ

''جو نظمیں میں پچھلے چار سال سے کہہ رہا ہوں تقریباً Free Verse میں ہیں،

وہ ساری نظمیں ایک ہی بحر میں میں نے کہی ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ میں
زیادہ سہولت کے ساتھ اس بحر میں کہہ سکتا ہوں۔ اس کی شکل ایسی ہے کہ اس بحر
میں فعلن، فعلن، فعل، فعولن، فاعلن اور مفاعلاتن سارے رکن لگ سکتے ہیں
اس کے باوجود میں نے کوشش کی ہے کہ اگر ایک نظم میں ایک لائن پر زحاف آتا
ہے تو ہر لائن زحاف پر ختم ہو، کہیں کہیں ایسا نہیں بھی ہو سکا۔'' (۲۸)

مجید امجد کی اس گفتگو سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ وہ اپنے آخری دور میں فعلن فعلن کی بحر سے مسحور ہو چکے تھے اور ایک تسلسل کے ساتھ اسی بحر میں نظمیں کہہ رہے تھے مگر انھوں نے اس بحر کو محض روایتی انداز میں اختیار نہیں کیا بلکہ اس میں عروضی تبدیلیاں کرتے چلے گئے ہیں اور اس وزن کے حوالے سے عربی اور فارسی کے قواعد کی بجائے ہندی اور پنجابی انداز کی تقلید کرتے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی نظم میں انھوں نے کئی کئی زحافات کو یک جا کر دیا ہے حالانکہ عربی اور فارسی عروض میں اس کی اجازت نہیں ہے۔ ان تجربات کے لیے جہاں انھوں نے فکری گہرائی، مطالعہ کے انداز اور روانی سے گریز پر زور دیا ہے، وہاں وہ اس کے خالصتاً فنی حوالے سے عروضی جواز بھی فراہم کرتے ہیں۔ تقی الدین انجم کے استفسار پر شیر محمد شعری کے نام لکھتے ہیں:

''میرا موقف یہ ہے کہ فعلن فعلن میں سب ارکان خواہ وہ فعل فعولن ہوں یا فعلن فعلن سب مساوی ہیں۔ ہر شکل باطنی طور پر فعلن فعلن میں ہے ورنہ کوئی اور سبیل حسب ذیل ٹکڑوں کی نہیں، جن کی ہیئت صدیوں سے مروج ہے اور جو ہندی اوزان سے حاصل کی گئی ہے۔ اسی طرح اس بحر میں فعلن کی بجائے اگر کہیں فاعلن بھی (بہ طریق دوہا) لگا دیا جائے تو کوئی حرج نہیں۔ اس بحر کی جڑیں ہندوستان (یو۔پی، پنجاب، دکن اور شاید بنگال) کی قدیم ترین شعریات میں ملتی ہیں۔ یہ ایک عجیب آہنگ ہے۔ کلاسیکل موسیقی کے راگوں کی سب استھائیاں (ان کے بول) اسی بحر میں ہیں۔'' (۲۹)

مجید امجد کے اس بیان سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ مجید امجد بحر متقارب کے تمام زحافات کو یک جا کرنے کو بھی جائز تصور کرتے ہیں نیز اُن کے خیال میں اس بحر کی جڑیں ہندی اور پنجابی عروض میں تلاش کی جا سکتی ہیں۔ مجید امجد کے اس جواز کو درست مانتے ہوئے

ڈاکٹر محمد امین لکھتے ہیں کہ

''بحر متقارب کی بعض شکلیں عربی میں مستعمل نہیں۔ اس لیے کہ عربی زبان میں اس آہنگ کی گنجائش بہت کم ہے۔ فارسی اور ہندی میں یہ بحر بہت مقبول ہے۔ ہندی میں اسے 'بھجنگ پرہات' کہتے ہیں۔ امجد کے اُسلوب میں نہ فارسی غالب ہے اور نہ ہندی بلکہ ان دونوں کا حسین امتزاج ہے۔ اس اُسلوب کے لیے بحر متقارب سے بہتر کوئی اور بحر نہیں۔'' (۳۰)

مگر دوسری طرف ڈاکٹر اسلم ضیا اس عروضی تجربے کو عربی، فارسی عروض کی جکڑ بندیوں کے حوالے سے جائز نہیں سمجھتے۔ اُن کے خیال میں:

''فعلن (فالن) فاعلن کی جگہ نہیں لے سکتا کیونکہ ان کے ہجاؤں کی تعداد یکساں نہیں ہے اوّل الذکر میں دو ہجائے بلند ہیں جب کہ موخر الذکر میں دو بلند اور ایک کوتاہ۔۔۔۔ سوال یہ ہے کہ آیا عربی، فارسی عروض متقارب اور متدارک کے زحافات کے خلط کی اجازت دیتا ہے؟ ہرگز نہیں۔ اس بحر کا پورا سانچہ (بھرپور لچک کے ساتھ) ہندی عروض میں موجود ہے تو پھر اس کے سوا کوئی چارہ نہیں ہے کہ اسے ہندی بحر کہیں۔'' (۳۱)

کچھ اسی انداز کے اعتراضات تقی الدین انجم نے اپنے انٹرویو میں بھی کیے ہیں:

''ان کے ہاں ہندی بحر، غالباً پنجابی شاعری سے متاثر ہونے کا نتیجہ ہے۔ بہت سے الفاظ اُردو تلفظ کے خلاف ہوتے، اعلانِ نون، تذکیر و تانیث کی پروا نہیں کرتے تھے۔ ارکانِ مفاعیل کو گڈمڈ کر جاتے، مصرعوں میں افتاں خیزاں کیفیت، نئی طرز کی نظموں میں روانی کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔'' (۳۲)

آخری دَور کی نظموں کے عروضی مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مجید امجد نے شعوری سطح پر بحرِ متقارب میں ایک سے زائد زحافات کے اجتماع کو استعمال کیا ہے۔ ان تجربات سے جو نکات سامنے آتے ہیں ان کے حوالے سے ڈاکٹر اسلم ضیا لکھتے ہیں کہ

''اس سلسلے میں اگر ہم امجد صاحب کی نظموں کی ساخت پر غور کریں تو مندرجہ ذیل شکلیں سامنے آتی ہیں:

(الف) چند مصرعے متدارک مخبون مسکن یعنی فالن فالن میں ہیں۔

(ب) بعض مصرعے متقارب اثرم (فاع فعولن) اور متقارب اثلم میں تقطیع ہو جاتے ہیں۔

(ج) متدارک اور متقارب کے زحافات کا خلط یعنی ایک ہی مصرع میں فاع فعولن بھی ہے اور فاعلن فعل، فعل فاعلن بھی۔''(۳۳)

مجید امجد نے اپنے کلام میں اس تجربے کو جائز قرار دیا ہے۔ اس تجربے کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ ایک نئے شعری آہنگ کو دریافت کرنے اور اس آہنگ کو پختہ تر کرنے کے لیے اس انداز کے عروضی تجربات کرتے چلے گئے مگر اس توڑ پھوڑ کے باوجود ان کے یہاں خیال کا تسلسل اور گہرائی قائم رہتی ہے۔ ان تجربات کو خاص مجید امجد سے منسوب کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد امین لکھتے ہیں کہ

''مجید امجد نے اس بحر کو خاص رعایتوں سے استعمال کیا ہے۔ اس میں اختراع بھی کی ہے۔ بحرِ متقارب کی کم و بیش سات اشکال ہیں۔ مجید امجد ان ساتوں اشکال کے اجتماع کو جائز سمجھتے ہیں۔ جن اساتذہ نے اس بحر کو استعمال کیا ہے انھوں نے بھی مختلف زحافات کے اجتماع کو جائز رکھا ہے مثلاً میر تقی میرؔ۔۔۔ ان رعایتوں کے لحاظ سے اُن کی اِن سب نظموں کی تقطیع ممکن ہے جن کی بحر متنازعہ ہے۔ یہ مروّجہ عروضی ساخت سے قدرے مختلف ضرور ہے لیکن اس قدر مختلف بھی نہیں کہ اس کی پہچان اور تقطیع ناممکن ہو جائے، بہر حال اس کے اس خاص انداز کے سبب میں اسے بحرِ امجد کا نام دیتا ہوں۔''(۳۴)

مجید امجد کے ان عروضی تجربات کے حوالے سے چند نظموں کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔

(الف) نظم ''باہر ایک دریا'' کے چند مصرعے دیکھیں:

باہر اک دریا، پیلی آنکھوں کا، لہراتا ہے
آنکھیں، جن میں پتوں کا پانی رِس رِس آتا ہے
ہم کو دیکھ کے
اب ایسے میں کس کس بوجھ کو سر سے جھٹکیں

دل میں نیکیاں دہل دہل جائیں اور اپنے گن ڈھارس نہ بنیں

(''باہر اک دریا''، ص ۶۲۶)

ان کی عروضی ترتیب کچھ یوں ہوگی:

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

فعلن فعلن

فعلن فعلن فعلن فاع فعولن فعلن

فعلن فاعلن فعل فعولن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

(ب) نظم ''ریڈیو پر اک قیدی'' ملاحظہ ہو:

ریڈیو پر اک قیدی مجھ سے کہتا ہے

میں سلامت ہوں، سنتے ہو

میں زندہ ہوں

بھائی تو کس سے مخاطب ہے

ہم کب زندہ ہیں

ہم تو اپنی اس چمکیلی زندگی کے لیے تیری مقدس زندگی کا یوں سودا کر کے

کب کے مر بھی چکے

نظم کا عروضی آہنگ کچھ یوں ہے:

فاعلن فعلن فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فعلن فعلن

فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فعلن فعلن

فعلن فعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فعل فعولن فاعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعل فعل

مندرجہ بالا مثالوں سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ مجید امجد نے ایک ہی لائن میں ایک سے زائد زحافات کو استعمال کیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ زحافات اس کامیابی سے استعمال کیے گئے ہیں کہ نظم کا صوتی، فکری اور عروضی نظام ایک خاص مزاج اور رنگ کا پتہ دیتے ہیں۔ یقیناً یہ انداز خود مجید امجد کی ذاتی ریاضت اور مسلسل غور و فکر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ آخری

دَور کی تقریباً ہر نظم میں مجید امجد نے اس انداز کے عروضی تجربے کیے ہیں۔ ان نظموں میں ''ڈرکا ہے کا'' (ص ۴۵۸) ''کمائی'' (ص ۴۶۰) ''تب میرا دل'' (ص ۴۶۲) ''آواز کا امرت'' (ص ۴۶۷) ''فرد'' (۴۷۰) ''گوشت کی چادر'' (ص ۴۷۳) ''دن تو جیسے بھی ہوں'' (ص ۴۸۱) ''پھولوں کی پلٹن'' (ص ۴۸۳) ''جدھر جدھر بھی'' (ص ۴۹۳) ''گہرے بھیدوں والے'' (ص ۵۰۰) ''میری عمر اور میرے گھر'' (ص ۵۰۹) ''یہ دو پہیے'' (ص ۵۱۵) ''اور اب یہ اک سنبھلا سنبھلا'' (ص ۵۳۲) ''دنوں کے اس آشوب'' (ص ۵۴۸) ''ہر سال ان صبحوں'' (ص ۵۶۲) ''دکھ کی جھپٹ میں'' (ص ۵۸۱) ''دنیا تیرے اندر'' (ص ۵۹۱) ''آنکھیں ہیں جو'' (ص ۶۰۶) ''ہم تو سدا'' (ص ۶۱۶) ''باہر اک دریا'' (ص ۶۲۶) ''ڈھلتے اندھیروں میں'' (ص ۶۳۶) ''دلوں کے ان فولادی'' (ص ۶۴۳) ''ان بے داغ'' (ص ۶۴۹) ''تو تو سب کچھ'' (ص ۶۵۸) ''اور یہ انساں'' (ص ۶۶۷) ''ہم تو اسی تمہارے سچ'' (ص ۶۷۱) ''برسوں عرصوں میں'' (ص ۶۷۵) ''اپنے دکھوں کی مستی میں'' (ص ۶۸۰) ''جب صرف اپنی بابت'' (ص ۶۸۹) ''جن لفظوں میں'' (ص ۶۹۳) ''اور ہمارے وجود'' (ص ۷۱۲) وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

مجید امجد کی شاعری میں ہونے والے ان عروضی تجربات سے قطعی یہ مراد نہیں ہے کہ وہ کسی نئی بحر یا نئے عروض کی دریافت کے خواہاں تھے اور نہ ہی کبھی ان کا یہ انداز رہا ہے البتہ ان کی تخلیقی شخصیت کی تغیر پسندی اور اظہار کی بے پناہ حسرت ان کو نئے نئے پیرایوں کو اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ صورتِ معنی اور معنیِ صورت کی مختلف اشکال انھیں نئے زاویوں سے متعارف کروانے میں مددگار ثابت ہوتی ہیں اس حوالے سے ڈاکٹر نوازش علی کی یہ رائے صائب ہے:

> ''یہ نظمیں مجید امجد کے اپنے ذوقِ شعری کے مطابق قاری کے ذوقِ سماعت اور ذوقِ قرأت کی تربیت کا مطالبہ کرتی ہیں۔ ان نظموں میں موجود نئے نظمیہ آہنگ کے فہیم اور دلدادہ ہوئے بغیر ان کو روانی سے نہیں پڑھا جا سکتا۔ یہ نظمیں قاری سے ایک نئے ذوق کا مطالبہ کرتی ہیں اور اگر قاری اس نئے ذوقی مطالبے کو ماننے میں مزاحم ہو تو لفظوں کی قرأت اس کے لیے ایک مسئلہ بن جاتی ہے۔'' (۳۵)

مجید امجد کے یہ عروضی تجربات دراصل حسرتِ اظہار ہی کے مختلف روپ ہیں۔ ان کی شاعری کا فکری تسلسل ان کے عروضی تجربات کے سبب ایک نئے رنگ اور نئے لہجے کی دریافت کا ذریعہ بنا ہے۔

— (۳) —

ادب میں لفظ اور خیال کے مباحث نئے نہیں ہیں بلکہ یہ مباحث ہر زبان اور ہر ادب میں کلیدی اہمیت کے حامل رہے ہیں۔ ادب کے دائرۂ عمل سے باہر بھی روح و مادہ، جوہر و وجود اور مواد و ہیئت کے حوالے سے ان مباحث کی بہت سی جہتیں مختلف علوم میں چلتی رہی ہیں۔ ہر دو حوالے سے طویل فکری اور استدلالی اندازِ نظر اختیار کیا گیا ہے، جس کی رُو سے کسی ایک کو حتمی طور پر درست تصور نہیں کیا جا سکتا۔ بہر حال خیال یا لفظ کو مقدم ٹھہرانے کا سوال افراط و تفریط کا شکار ضرور رہا ہے۔ ان مباحث سے قطع نظر یہ کہنا البتہ غلط نہیں ہوگا کہ ایک لفظ اُس وقت تک بامعنی اور متحرک نہیں ہو سکتا کہ جب تک اس کے ساتھ انسانی فکر کو منسلک نہ کر دیا جائے۔ لفظوں کی یہی معنوی ترتیب ہی کسی تحریر کے بامعنی ہونے کا اعلان بن سکتی ہے۔ لفظ اور خیال کا یہ جدلیاتی تعلق ہی معنی آفرینی اور روایت سازی کا فعال کردار ادا کرتا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ مسلمہ ہے کہ بعض اوقات مروّجہ لفظی ڈھانچہ اور پیرایہ تخلیق کار کا مافی الضمیر کلی طور پر ادا نہیں کر پاتا یا دوسری صورت میں روایت جمود کا شکار ہو جاتی ہے، اس صورت میں تخلیق کار اپنی فکری ضرورت کے لیے نئے لفظ تراشتا، نئے پیرائے بُنتا اور نئی ساختوں کو ٹٹولتا ہے۔ پرانے ڈھانچے پر لکھنے والے کا عدم اعتماد ہی نئے امکانات کی خبر دیتا ہے۔ یوں یہ کہا جا سکتا ہے کہ خیال ایک مسلسل اور انسانی حوالے سے ہمہ گیر حیثیت رکھتا ہے، یہ انسان کے ارتقا کے ساتھ ارتقا پذیر ہے، یہ قدیمی اور دائمی ہے جب کہ لفظ اور بیان کے پیمانے ہر عہد، ہر دَور اور ہر علاقے کے حوالے سے نہ صرف مختلف ہوتے ہیں بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ اپنی شکلیں تبدیل کرتے رہتے ہیں۔ مولانا شبلی نعمانی ''کتاب العمدہ'' میں باب فی اللفظ والمعنی کا خلاصہ بیان کرتے لکھتے ہیں کہ

> ''لفظ جسم ہے اور مضمون روح ہے، دونوں کا ارتباط باہم ایسا ہے جیسا روح اور جسم کا ارتباط کہ وہ کمزور ہوگا تو یہ بھی کمزور ہوگی۔ پس اگر معنی میں نقص نہ ہو اور لفظ میں ہو تو شعر میں عیب سمجھا جائے گا۔ جس طرح لنگڑے یا لُنجے میں روح موجود ہوتی ہے لیکن بدن میں عیب ہوتا ہے اسی طرح اگر لفظ اچھے ہوں مضمون اچھا نہ ہو تب بھی شعر خراب ہوگا اور مضمون کی خرابی الفاظ پر بھی اثر کرے گی۔

اگر مضمون بالکل لغو ہو اور الفاظ اچھے ہوں تو الفاظ بھی بے کار ہوں گے جس
طرح مردہ کا جسم کہ یوں دیکھنے میں سب کچھ سلامت ہے لیکن درحقیقت کچھ
بھی نہیں، اسی طرح مضمون گو اچھا ہے لیکن الفاظ اگر برے ہیں تب بھی شعر بے
کار ہوگا کیونکہ روح بغیر جسم کے پائی نہیں جا سکتی۔'' (۳۶)

یوں لفظ اور خیال کو ایک دوسرے کے لیے لازم قرار دیا گیا ہے۔ البتہ ایک بات ضرور
ہے کہ لفظ کے استعمال اور خیال کے کامل اظہار کے لیے بیان کے بہت سے پیرائے اختیار کیے
گئے ہیں۔ صنائع لفظی، لفظ کے حُسن، توازن اور خیال کی خارجی جمالیات سے بحث کرتے ہیں۔
لفظ اور خیال دراصل نفسیاتی اعتبار سے ایک ہی حقیقت کے دو رُخ ہیں اور ایک تصور کے
دو پہلو (۳۷)۔ ان دونوں کا اشتراک اور اظہار ہی اعلیٰ تخلیق کہلائے جانے کا مستحق ہے۔ بقول
انیس ناگی:

''تخلیق شعر میں لفظ کے استعمال کی بنیادی غایت تخلیقی تجربے کی ترسیل اور
تشکیل ہے۔ لفظ شاعر کا بنیادی حربہ ہے اسی کے ذریعہ وہ تجربے کے خط و خال
معین کرتا ہے اور یہی لفظ قاری کے لیے افہام کا ذریعہ ہوتے ہیں۔ تخلیق شعر
میں لفظ شاعر کی واردات کا ترجمان ہوتا ہے بلکہ یوں کہا جا سکتا ہے کہ لفظ
بذاتِ خود شاعر کی واردات ہوتا ہے۔'' (۳۸)

ایک اور اہم بات یہ بھی ہے کہ ایک شاعر کے یہاں الفاظ کا نہایت محدود ذخیرہ ہوتا
ہے وہ اسی کے بار بار استعمال اور ترتیب سے نئے سے نئے شعری پیکر تراشتا رہتا ہے۔ الفاظ کی یہ
ترتیب اور مجموعہ اس تخلیق کار کے مشاہدات، تجربات، معروض اور تخلیقی عمل کے امتیازات کی وجہ
سے نہ صرف مختلف مزاج کا حامل ہوتا ہے بلکہ مختلف معنی کو بھی ظاہر کرتا ہے یعنی لفظی ترتیب معنوی
ترتیب کو مرتب کرتی ہے۔ اس لیے ہر شاعر کا مزاج، اُسلوب، لفظی معنویت اور اندازِ بیان
دوسرے سے الگ ہوتا ہے۔ تنقیدِ شعر میں یہ بات نہایت اہمیت کی حامل ہے اور اسی کے ذریعہ ہر
شاعر کی تفہیم اسی انداز کی کی جا سکتی ہے۔ ہر شاعر کی تخلیقی پسند کو جانچنے کے لیے یقیناً الگ تنقیدی
پیمانوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ اگر اس تنقیدی روش کو اختیار نہیں کیا جائے گا تو یقیناً شاعر کے باطن
کو دریافت کرنا بھی امرِ محال ہو جائے گا۔ اس تناظر کو ن۔ م۔ راشد نے اس طرح واضح کیا ہے کہ

''ہم ابھی تک جدیدیت کو نہایت بے دلی اور تذبذب سے گوارا کر رہے ہیں اس رویے نے جدید شاعری کو بعض پڑھنے والوں کے لیے ہوا بنا دیا ہے۔ ''پڑھے لکھے'' لوگوں کا ایک طبقہ اس طرزِ سخن میں بڑی اجنبیت پاتا ہے اور اس اجنبیت کو کم کرنے کا حوصلہ بھی نہیں رکھتا۔ کسی فن کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ آدمی اس کی 'زبان' سمجھتا ہو اور فن کی زبان محض اس کی ہیئت نہیں، وہ زبان وہ تجربات اور مشاہدات بھی ہیں جو مختلف تصورات کے سانچے میں ڈھل کر قاری تک پہنچنا اور اس کے ادراک کو روشن کرنا چاہتے ہیں۔ یہ کہنا کہ جب میں غالب کو سمجھ سکتا ہوں تو میرا جی کیوں میری سمجھ سے باہر ہے؟ کافی نہیں۔ شعر میں ہر شاعر ایک الگ اکائی ہوتا ہے۔ میرا جی کو حل کرنے کے لیے میرا جی کے کلام ہی سے اس کی کلید کو تلاش کرنا ضروری ہے۔ جس کلید سے غالب کھل سکتا ہے اس سے میرا جی نہیں کھل سکتا۔'' (۳۹)

راشد کا یہ نقطۂ نظر نہایت اہمیت کا حامل ہے جو بعد ازاں اُردو میں لسانی تشکیلات کی شکل میں، ایک پورے سسٹم کی شکل میں سامنے آیا۔ لسانی تشکیلات کا رجحان بھی دراصل روایتی لفظیات اور پیرایوں پر جدید شاعر کے عدم اعتماد کا نام ہے۔ یہ رجحان شاعری کے مروّجہ ڈھانچے کو بھی توڑتا ہے اور نئے لچک دار ڈھانچے کی طرف بھی توجہ دلاتا ہے۔ اس کا بنیادی وار لفظ کی اکہری ساخت، محدود معنویت اور روایت پرستی کے حوالے سے تھا اور نئی نظم کے نئے تقاضوں کو بطور ماڈل کے پیش کرتا تھا (۴۰)۔ اگرچہ بعد میں آنے والی لسانی تحریکوں نے زبان، اس کی ساخت، افعال کو نئے زاویہ نظر سے دیکھا اور اسے ایک شفاف میڈیم ماننے کی بجائے معنی نما اور تصورِ معنی کی شکل میں واضح کیا، نیز زبان کو ثقافتی مظہر کہہ کر تخلیق کی جڑیں ان کوڈز اور کنونشن میں تلاش کیں جو ثقافت کی دین ہوتی ہے بلکہ اس سے بھی بڑھ کر ''لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں'' کا علم بلند کر کے تخلیق کار کی موت کا اعلان کر دیا (۴۱)۔ تاہم ان جدید لسانی تحریکوں کے باوجود یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ ایک تخلیق کار کی تخلیق ہی میں تفہیم کی بنیادی کلید ہوتی ہے۔

اس تناظر میں مجید امجد کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدید شعرا میں مجید امجد بھی ایک ایسا شاعر ہے جس کے تفہیمی پیمانے باہر سے لانے کی بجائے کلام کے اندر سے

دیکھنے ضروری ہیں۔ان پیمانوں کی تلاش کے لیے مجید امجد کے فنی حربوں کو مدنظر رکھنا ضروری ہے۔ اس حوالے سے مجید امجد کی شعری لفظیات کا جائزہ اہمیت رکھتا ہے تا کہ دیکھا جائے کہ لفظ ان کے یہاں کس کس انداز سے اور کن کن ذرائع سے جلوہ گر ہوتا ہے۔

مجید امجد کی زندگی کا بڑا حصہ دو شہروں یعنی جھنگ اور ساہیوال میں بسر ہوا۔ وہ ۱۹۴۴ء تک جھنگ میں مقیم رہے اور بعد میں سرکاری نوکری کے سلسلہ میں مختلف شہروں سے ہوتے ہوئے ساہیوال پہنچے اور زندگی کے آخری اٹھائیس سال اسی شہر میں گزار دیئے اور یہیں اُن کا انتقال ہوا، یعنی اُن کی شاعری کا بنیادی منظر نامہ انھی شہروں میں ترتیب پاتا ہے، یہاں کی فضائیں، ماحول، مناظر، موسم، ثقافت اور مزاج ان کی شاعری کا بنیادی تخلیقی حوالہ بنتا ہے۔ بڑے شہروں کی ہنگامہ خیز زندگی کی بجائے اُن کے یہاں یہ دو نیم شہری اور نیم دیہاتی مزاج کے حامل شہر ان کو شعری تناظر عطا کرتے ہیں۔ پھر ان شہروں کے مقامی اثرات اور مزاج کو بھی ان کی شاعری میں دخل رہا ہے۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کو دیئے گئے انٹرویو میں بھی انھوں نے اس تناظر کو واضح کیا ہے۔(۴۲)

جھنگ مجید امجد کی جنم بھومی تھا اور یہاں وہ ۱۹۴۴ء تک رہے۔ان کی شاعری کا یہ ابتدائی دور جھنگ رنگ کے حوالوں سے خالی نہیں ہے۔ جھنگ سے اُن کا قلبی تعلق تقریباً ساری عمر قائم رہا، کلیاتِ مجید امجد (ص ۵۸) میں اگر چہ جھنگ سے اکتاہٹ کا رویہ ملتا ہے مگر دیارِ جھنگ کی عطا کی ہوئی وارفتگی ہمیشہ ان کے ساتھ رہی (۴۳)۔ انھی اثرات کے تحت ان کے کلام میں جھنگ کی فضا، مزاج، موسم، رسوم، ثقافت، کھیت کھلیان، بازار، مٹیاں غرض سبھی کچھ نظر آجاتا ہے، انھی تناظرات میں وہ اپنے لیے جو لفظیات چنتے ہیں ان میں جھنگ رنگ کی جھلک صاف دکھائی دے جاتی ہے۔ ان الفاظ کے مطالعہ سے یہ بات بھی واضح ہو جائے گی کہ ان کا خمیر دھرتی سے اُٹھا ہے، یہ الفاظ خالصتاً پنجاب کے دیہاتوں کی یاد دلاتے ہیں اور آگے چل کر یہی مقامی ثقافت اور لفظوں کا مزاج ان کے شعری آہنگ کی تشکیل میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ مجید امجد کی شاعری میں خصوصاً آخری دور کی نظموں میں جس صوفیانہ روش کا عکس نظر آتا ہے وہ روش مقامی ادب کے مزاج ہی کی دین ہے۔ غرض جھنگ کی فضا اور منظر نامہ ان کے ابتدائی کلام پر چھایا ہوا نظر آتا ہے۔ بقول یحییٰ امجد:

> ''ان کی شاعری، شاعر کے وجود سے باہر، معاشرے میں مصروفِ عمل روزمرہ زندگی کی حقیقی تصویریں پیش کرتی ہے۔۔۔۔ان کا ماحول، محل سراؤں، باغوں،

چھتوں، محفلوں، شبستانوں پر مشتمل نہیں بلکہ گلیوں، بازاروں، چمنوں، کھیتوں، منڈیروں، پگڈنڈیوں، درختوں، چڑیوں، لالیوں، جاروب کشوں، سائیکل سواروں اور پیدل چلنے والوں پر مشتمل ہے اور اس کا منظر نامہ دہلی، لکھنؤ، آگرہ اور حیدرآباد کا نہیں بلکہ لاہور، ساہیوال، جھنگ اور پشاور سے کراچی تک چھوٹے چھوٹے قصبات اور دیہات کا ہے۔'' (۴۴)

ایک اور جگہ لکھتے ہیں کہ

''یہ شرف صرف مجید امجد کو حاصل ہے کہ اس نے اس مغلیہ ادبی کلچر کو تیاگتے ہوئے ایک اور ہی دنیا آباد کی ہے، اس کی شاعری کا ماحول دربار کا نہیں، دربار سے باہر کی دنیا کا ہے، شہر کا نہیں قصبے، گاؤں اور بستی کا ہے، آباد کاروں کا نہیں تل وطنیوں کا ہے۔'' (۴۵)

مجید امجد کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ان کے یہاں اس انداز کی کئی مثالیں مل جائیں گی۔ گاؤں کے مناظر اور فضا کے حوالے سے دیکھیں:

یہ تنگ و تار جھونپڑیاں گھاس پھوس کی ۔۔۔ اب تک جنھیں ہوا نہ تمدن کی چھو سکی
ان جھونپڑوں سے دُور اور اس پار کھیت کے ۔۔۔ یہ جھاڑیوں کے جھنڈ یہ انبار ریت کے
یہ دوپہر کو کیکروں کی چھاؤں کے تلے ۔۔۔ گرمی سے ہانپتی ہوئی بھینسوں کے سلسلے
ریوڑ یہ بھیڑ بکریوں کے اونگھتے ہوئے ۔۔۔ جھک کر ہر ایک چیز کی بُو سونگھتے ہوئے
یہ شام کے مناظرِ رنگیں کی خامشی ۔۔۔ اور اس میں گونجتی ہوئی جھینگر کی راگنی
نیچے غبارِ راہگزر پھانکتے ہوئے ۔۔۔ میدان میں مویشیوں کو ہانکتے ہوئے
برفاب کے دفینے اگلتا ہوا کنواں ۔۔۔ یہ گھنگھروؤں کی تال پہ چلتا ہوا کنواں
یہ کھیت، یہ درخت، یہ شاداب گردوپیش ۔۔۔ سیلابِ رنگ و بو سے یہ سیراب گردوپیش
دنیا میں جس کو کہتے ہیں گاؤں یہی تو ہے ۔۔۔ طوبیٰ کی شاخِ سبز کی چھاؤں یہی تو ہے

(''گاؤں''، ص ۵۱)

یہ چٹیل سے میداں یہ ریتوں کے ٹیلے ۔۔۔ ہیں جن پر بچھے دوب کے زرد تیلے
یہ کپاس کی کھیتیوں کی بہاریں ۔۔۔ یہ ڈوڈوں کو چنتی ہوئی گلعذاریں

یہ چھوٹی سی بستی ، یہ ہل اور یہ ہالی
یہ حیران بچے ، یہ خاموش مائیں
یہ نہروں میں بہتا ہوا مست پانی
درختوں کے سایوں سے آباد رستے
کنواں بن میں برباد سا اِک پڑا ہے
وہ اُٹھتا ہوا مرتعش ناتواں سا
مرا خطۂ نور و رنگ آ گیا ہے

یہ صحرا میں آوارہ ، بھیڑوں کی پالی
یہ گوبر کی چھینٹوں سے لتھڑی قبائیں
یہ گنّوں کی رت کی سنہری جوانی
یہ آزاد راہی ، یہ آزاد رستے
کسی یادِ رنگیں میں ڈوبا ہوا ہے
بہت دُور اک جھونپڑے سے دھواں سا
مرا سکھ بھرا دیس جھنگ آ گیا ہے

(''ریل کا سفر''،ص۷۸،۷۷)

گھاس کی گٹھڑی کے نیچے وہ روشن روشن چہرہ
روپ ، جو شاہی ایوانوں کے پھولوں کو شرمائے
بیلوں کے چھکڑوں کے پیچھے چلتے زخمی پاؤں
پاؤں ، جن کی آہٹ سوئی تقدیروں کو جگائے
وہ چھپر اچھے ، جن میں ہوں دل سے دل کی باتیں
اُن بنگلوں سے جن میں بسیں گونگے دن ، بہری راتیں

(''کلبہ وایواں''،ص۱۵۳،۱۵۲)

ان چند مثالوں میں جھونپڑیاں، کھیت، جھاڑیوں کے جھنڈ، ریت کے انبار، کیکر، بھینسوں کے سلسلے، ریوڑ، جھینگر، کنواں، میدان، کپاس کی فصلیں، گنے کے کھیت، ہل اور ہالی، گوبر، درختوں کے سائے، دھواں، چھکڑے وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جن سے دیہات کی زندگی کا مکمل عکس اُبھرتا ہے اور جھنگ کا وہ نقشہ سامنے آتا ہے جو لوک روایتوں میں بیان کیا گیا ہے۔ گاؤں ہی کے حوالے سے بعض موسموں، تہواروں کا ذکر بھی مجید امجد کی نظموں میں مل جاتا ہے۔ مثال کے طور پر:

بیساکھ آیا ، آئی فسوں زائیوں کی رُت
گاؤں کے مردوزن نے اُٹھائیں درانتیاں
گندم کی فصل کاٹنے کے خوش گوار دن
خوشوں کے بکھرے بکھرے سے انباروں کا سماں

آئی حسین کلیوں کی برنائیوں کی رُت
آئی سنہری کھیتیوں کی لائیوں کی رُت
محنت کشوں کی زمزمہ پیرائیوں کی رُت
کھلواڑوں کے نگاروں کی رعنائیوں کی رُت

(''بیساکھ''، ص ۸۵)

گاؤں کی البیلی دوشیزہ کا نقشہ کچھ یوں کھینچا گیا ہے۔

چاندی کی پازیب کے بجتے گھنگھروؤں سے کھیلے
ریشم کی رنگیں لنگی کی سرخ البیلی ڈوری
نازک نازک پاؤں برقعے کو ٹھکراتے جائیں
چھم چھم بجتی جائے پائل، ناچتی جائے ڈوری
ہائے سنہری تلّے کی گلکاری والی چپلی
جس سے جھانکے مست سہاگن مہندی چوری چوری
جانے کتنی سندر ہوگی روپ نگر کی رانی
اُف چپلی میں سکڑی سکڑی انگلیاں گوری گوری

(''کون''، ص ۱۲۸)

مندرجہ بالا مثالوں میں جھنگ کے دیہی مزاج، ثقافت اور ذخیرۂ الفاظ کو استعمال کیا گیا ہے مگر دیہات سے ہٹ کر جھنگ کا نیم شہری رُخ بھی مجید امجد کی بعض نظموں میں صاف دیکھا جاسکتا ہے۔ ان نظموں میں مجید امجد کے لفظیاتی ادراک کو شناخت کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً

سڑک کے موڑ پر نالی میں پانی تڑپتا تلملاتا جا رہا ہے
زدِ جاروب کھاتا جا رہا ہے
وہی مجبوریٔ افتادِ مقصد
جو اِس کی کاہشِ رفتار میں ہے مرے ہر گامِ ناہموار میں ہے

وہ اک اندھی بھکارن لڑکھڑائی کہ چوراہے کے کھمبے کو پکڑ لے
صدا سے راہگیروں کو جکڑ لے
یہ پھیلا پھیلا، میلا میلا دامن
یہ کاسہ، یہ گلوئے شور انگیز میرا دفتر، مری مسلیں، مرا میز

(''طلوعِ فرض''، ص ۱۴۹،۱۴۸)

پاس ہی، تھالوں پہ بجتا ہوا بوندوں کا رباب
نانبائی کی دکاں، جس کے چراغوں کی چمک
جلتے پاتال کے دوزخ سے اُڑا لائی ہے
سینکڑوں بھوک کے مارے ہوئے پروانوں کو
سر پھرے کیڑے ہیں، بازار کی پہنائی ہے
یہ کتلیوں میں شپا شپ، یہ تووں پر تڑ تڑ
اور وہ اک تھال میں کچھ بُر جلی چاپیں باقی
یہ اٹکتے ہوئے لقمے، یہ پھڑکتے ہوئے گھونٹ
"مے کی ہر بوند، متاعِ دو جہاں ہے ساقی"

("بارش کے بعد"، ص ۱۷۷)

کس کا چہرہ ہے، کہیں ان گھونگھٹوں کے درمیاں
چوڑیوں والی کلائی، جھومروں والی جبیں
مٹیوں پر سے پھسلتا ہی نہیں کنکر کوئی
کوئی ہے موجود، جو موجود بھی شاید نہیں

("ایک پُر نشاط جلوس کے ساتھ"، ص ۱۷۹)

ان مثالوں سے واضح طور پر ایک نیم شہری اور دیہاتی ماحول مترشح ہوتا ہے۔ مجید امجد نے جہاں جھنگ کے مزاج اور فضا کو پیش کیا ہے وہاں لفظیات کا چناؤ بھی ایسا ہی ہے جو نظموں کی فضا کے عین مطابق ہے۔ ان کے یہاں جس ماحول کی عکاسی کی گئی ہے، لفظ اور علامات بھی اسی کے مطابق تراشی گئی ہیں۔ بقول ڈاکٹر تبسم کاشمیری:

"مقامی وجود کی خوشبو امجد کے تخلیقی عمل میں ہر ہر سمت پھیلی ہوئی ہے اور نئی اُردو شاعری کے لیے یہ تجربہ ایک نئی بشارت کی حیثیت رکھتا ہے۔"(۴۶)

جیسا کہ گزشتہ صفحات میں بیان کیا گیا ہے کہ مجید امجد نے اپنی زندگی کے آخری اٹھائیس سال ساہیوال شہر میں بسر کیے تھے۔ اپنی جنم بھومی کو چھوڑ کر دوسرے شہر میں تنہا زندگی گزار دینا قابلِ توجہ امر ہے۔ یقیناً ساہیوال کی فضا اُن کے مزاج کے مطابق ہوگی۔ مجید امجد شہری زندگی

اوراس کی ہنگامہ آرائی کو پسند نہیں کرتے تھے اس لیے یہ نیم دیہاتی شہران کو بھا گیا۔ اپنے خاص رنگ میں یہ شہر زرعی مزاج کا حامل ہے، مجید امجد جھنگ کے جس منظر نامے کو چھوڑ کر آئے تھے یہاں بھی لگ بھگ یہی فضا برقرار تھی۔ سب سے اہم بات کہ اپنی قدیم تاریخی قربت کے سبب یہ تہذیبی مرکز کی حیثیت رکھتا ہے۔ مجید امجد کے یہاں جھنگ کی بُو باس ملتی ہے، وہ جھنگ رنگ اور منظر نامے کو پسند کرتے تھے مگر یہاں کی تاریخی اہمیت نے انھیں شدید متاثر کیا ان کے یہاں ساہیوال کی فضا اور مناظر واضح طور پر مل جائیں گے۔ جس طرح جھنگ کے مزاج کے مطابق وہ لفظیات کا انتخاب کرتے رہے ہیں ساہیوال کے لیے بھی وہ ماحول، فضا اور لفظیات کو تراشتے نظر آتے ہیں۔ مگر ان سب سے بڑھ کر جھنگ کی موسیقیت اور رسیلا پن ساہیوال کے ثقافتی ورثے میں گھل مل کر ان کے یہاں ایک گہرے تنقیدی شعور کو تخلیق کرتے ہیں۔ ان کی شاعری کا فکری تناظر یہاں کی آب وہوا اور تہذیبی قدامت کے شعور کی وجہ سے وسیع تر ہو گیا ہے۔ پانچ ہزار سال کی تاریخ پر مشتمل وادیٔ سندھ کی تہذیب کا یہ مرکز (ہڑپہ) ان کے فکر وتخیل کو مہمیز دیتا ہے۔ اس حوالے سے یحییٰ امجد لکھتے ہیں کہ

> ''جس کیفیت کا اظہار مجید امجد کی شاعری کرتی ہے اس میں اتنی وسعت اور کثرت جہات ہے کہ اسے کوئی ایک عنوان دینا بہت مشکل ہے، پھر بھی سہولت کی خاطر میں اسے ''وادیٔ سندھ کا ادبی کلچر'' کہتا ہوں۔ جس کا مطلب ہے کہ خطہ ارض کا وہ حصہ جو ہمارا دیس ہے، جسے ہم پاکستان کہتے ہیں جو وادیٔ سندھ کی شکل میں ہمیشہ ___ ہزاروں سالوں میں ___ ایک سماجی اور تہذیبی حقیقت رہا ہے اس میں انسانی زندگی، عام لوگوں کی زندگی جس طرح ہزاروں سالوں سے اندرونی اور بیرونی تبدیلیوں سے دوچار ہوتی ہوئی مجید امجد تک پہنچی ہے۔'' (۴۷)

مجید امجد کے یہاں اپنے گرد وپیش کی جو تصویر بن رہی ہے اور جو بظاہر اس کے یہاں دکھائی دے رہے ہیں ان کا تعلق بالعموم ایک زرعی سماج سے بنتا ہے۔ یہ سماج اُن کی شاعری ہی کا حصہ نہیں بلکہ ان کی روحانی واردات بن گیا ہے جس کا عکس کہیں واضح اور کہیں بین السطور ان کے کلام میں نظر آجاتا ہے۔ ان کی شاعری کی جو جمالیات بنتی ہے وہ مغل جمالیات سے قطعی مختلف

ہے۔ان کی شاعری کے مزاج کو سمجھنے کے لیے اس کے معروض کو سمجھنا ضروری ہے۔ راوی کا تٹ اور دو بیلوں کی تہذیب اس کا خاص اشارہ ہے۔ صاف ظاہر ہے جب ایک شاعر اپنا معروض متعین کرتا ہے اور اس دائرے میں رہتے ہوئے اپنے روحانی تجربے اور شعری ادراک کو شعر میں ڈھالتا ہے تو لفظیات کا چناؤ تو وہ معروضی حقائق کے مطابق ہی کرے گا۔ مجید امجد کے مقامی اور ارضی شعور کو سمیٹنے کے لیے انھی لفظیات کو کھولنا اور سمیٹنا ضروری ہے، روایتی لفظیات اور اس کے تلازمات مجید امجد کی شاعری کو سمجھنے کے لیے ناکافی ہیں۔ یہ شعری روایت اپنی الگ شناخت رکھتی ہے یہی وجہ ہے کہ روایتی لفظیات و تلازمات کے ساتھ ان کی شاعری کو سمجھا جائے تو بات نہ صرف مبہم ہو جائے گی بلکہ اپنے تناظر ہی سے ہٹ جائے گی۔ اس حوالے سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ہری بھری فصلو
جگ جگ جیو، پھلو
ہم تو ہیں بس دو گھڑیوں کو اس جگ میں مہمان
تم سے ہے اس دیس کی شوبھا، اس دھرتی کا مان
دیس بھی ایسا دیس کہ جس کے سینے کے ارمان
آنے والی مست رُتوں کے ہونٹوں پر مسکان
جھکتے ڈنٹھل، پکتے بالے، دھوپ رچے کھلیان
ایک ایک گھروندا خوشیوں سے بھرپور جہان
شہر شہر اور بستی بستی جیون سنگ بسو
دامن دامن، پلو پلو، جھولی جھولی، ہنسو
چندن روپ سجو
ہری بھری فصلو
جگ جگ جیو، پھلو

("ہری بھری فصلو"، ص ۲۵۱)

بہتی راوی ترے تٹ پر، کھیت اور پھول اور پھل
تین ہزار برس بوڑھی تہذیبوں کے چھل بل

دو بیلوں کی جیوٹ جوڑی ، اک ہالی ، اک ہل

سینۂ سنگ میں بسنے والے خداؤں کا فرمان
مٹی کاٹے ، مٹی چاٹے ، ہل کی اَنی کا مان
آگ میں جلتا پنجر ، ہالی کاہے کو انسان

کون مٹائے اس کے ماتھے سے یہ دکھوں کی ریکھ
ہل کو کھینچنے والے جنوروں ایسے اس کے لیکھ
تپتی دھوپ میں تین بیل ہیں ، تین بیل ہیں دیکھ

(''ہڑپے کا ایک کتبہ''، ص ۳۲۱)

شیتل شیتل دھوپ میں بہتے سایوں کا یہ کھیل
اک ڈالی کی ڈولتی چھایا ، لاکھ امٹ ارمان
تھر تھر کانپیں سوکھے پتے ، جھم جھم جھمکیں دھیان
یہی بہت ہے پت جھڑ کی اس سہمی رُت کا دان

(''سایوں کا سندیس''، ص ۳۴۵)

گری دھڑام سے گھائل پیڑوں کی نیلی دیوار
کٹتے ہیکل ، جھڑتے پنجر ، چھٹتے برگ و بار
سہمی دھوپ کے زرد کفن میں لاشوں کے انبار
آج کھڑا میں سوچتا ہوں اس گاتی نہر کے دوار
اس مقتل میں صرف اک میری سوچ لہکتی ڈال
مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک ، اے آدم کی آل

(''توسیعِ شہر''، ص ۳۴۶)

یہ دھوپ جس کا مہین آنچل
ہوا سے مس ہے
رتوں کا رس ہے

تمام چاندی، جو نرم مٹی نے پھوٹتے بور کی چٹکتی چنبیلیوں میں انڈیل دی ہے
تمام سونا، جو پانیوں، ٹہنیوں، شگوفوں میں بہ کے ان زرد سنگتروں سے ابل پڑا ہے
تمام دھرتی کا دھن جو بھیدوں کے بھیس میں دُور دُور تک سرد ڈالیوں پر بکھر گیا ہے
رتوں کا رس ہے، رتوں کے رس کو
گداز کر لو
سبو میں بھر لو

(''صاحب کا فروٹ فارم''، ص۳۷۶)

شام کی بجھتی ہوئی لو ، ایک اَن بوجھی کسک
پانیوں ، پگڈنڈیوں ، پیڑوں ، پہ سونے کی ڈلک
جامنوں کے بور کی بھینی مہک میں دُور تک
جسم اندر جسم سائے ، لب بہ لب پرچھائیاں
انگ انگ انگڑائیاں ---

(''دو دلوں کے درمیاں''، ص۳۸۰)

ان مثالوں میں ہری بھری فصلیں، پکتے بالے، ڈنٹھل، راوی کا تٹ، کھلیان، بوڑھی تہذیب، دو بیلوں کی جوڑی، ہل، اَنی، ہالی، شیتل سائے، ڈالیاں، پت جھڑ، پیڑوں کی دیوار، دھوپ کا آنچل، پھوٹتے بور، ٹہنیاں، شگوفے، رتوں کا رس وغیرہ ایسے بہت سے الفاظ ہیں جو مجید امجد کے شعری تجربوں اور مشاہدات کو واضح کرتے ہیں۔ ان کے علاوہ اسی انداز کی بہت سی اور نظمیں بھی ان کے کلام سے تلاش کی جا سکتی ہیں جس میں ایک خاص تہذیب، علاقہ، زبان اور واردات کو شعری رنگ میں ڈھالا گیا ہے۔ بقول یحییٰ امجد:

> ''شاعر ان نظموں میں اپنے اردگرد کی ڈاکومنٹری فلمیں بناتا ہے جن پر اس کا تبصرہ گہرا، جذباتی اور حسرت آمیز ہے، لیکن حوصلہ بخش ہے۔ اگر آپ اس ساری ڈاکومنٹری فلموں کو جمع کر کے دیکھیں تو ایک خاص دیس، ایک مخصوص وطن کی تصویر بنتی ہے۔'' (۴۸)

مجید امجد کی شاعری کے مطالعہ اور ان کی لفظیات کے تجزیے سے یہ بات سامنے آتی

ہے کہ مجید امجد کی شاعری میں فارسی، عربی، ہندی اور مقامی زبانوں کے الفاظ کا ایک خاص امتزاج ملتا ہے۔ ان کے ابتدائی کلام پر فارسی اور عربی کے اثرات زیادہ نمایاں تھے، چونکہ ابتدا میں وہ اپنی شعری روایت کی تقلید کرتے ہیں اس لیے ان کے یہاں روایتی لفظ اور تراکیب زیادہ مل جائیں گی مگر رفتہ رفتہ ان کا رُخ فارسی اور عربی سے ہٹ کر ہندی لفظیات کی طرف زیادہ ہو گیا تھا۔ چونکہ ان کے یہاں نئے عہد کی نئی جمالیات کی جھلک ملتی ہے اس لیے اس جمالیات کی تشکیل میں انھوں نے مقامی زبانوں اور ہندی سے بھرپور فائدہ اُٹھایا اور یہی اثر ان کی شاعری کے مناظر میں رنگ بھرتا ہے۔ مجید امجد کی شعری لفظیات کے حوالے سے یہی رائے قائم ہوتی ہے کہ انھوں نے شعوری سطح پر اس انداز کو اختیار کیا ہے مگر بعض ناقدین نے مجید امجد کی زبان اور لفظیات کے حوالے سے کڑے اعتراضات اُٹھاتے ہوئے کئی سوال قائم کیے ہیں۔ مثلاً حمید نسیم نے مجید امجد کو زبان اور لفظ کے استعمال کے حوالے سے قابلِ اعتبار نہیں ٹھہرایا۔ ان کے خیال میں مجید امجد کی بہت سی نظموں میں زبان کو غلط یا غیر فصیح انداز سے اپنایا گیا ہے اور زبان کے اُصولوں کو (ناواقفیت کی بنا پر) توڑا گیا ہے۔ نیز یہ کہ ان کا کلام خاصا ناہموار ہے۔ حمید نسیم نے مجید امجد کے کلام کا تاریخی ترتیب سے تجزیہ کیا ہے اور بہت سے مصرعوں، لائنوں اور نظموں کی نشان دہی کی ہے، جس میں زبان اور لفظ کو درست انداز سے نہیں برتا گیا۔(۴۹)

مجید امجد نے شعری لفظیات کا جو نظام وضع کیا ہے اس میں ان کی تخلیقی اور سماجی شخصیت دونوں سما گئی ہیں۔ ان کی شاعری کا خمیر اسی دھرتی سے اُٹھا ہے۔ وہ اپنی روایت سے بھی استفادہ کرتے ہیں ابتدائی کلام میں فارسی اور عربی اثرات اسی تناظر میں ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں مگر رفتہ رفتہ وہ اپنے شعری مزاج کے مطابق لفظیات کا چناؤ کرتے اور انھیں برتتے ہیں۔ ان کے یہاں لفظ کی معنویت یک رُخی یا اکہری نہیں بلکہ مختلف جہتوں میں سفر کرتی ہے ہاں یہ درست ہے کہ ان کا ہر لفظ اپنی خاص تہذیب شناخت کے رنگ میں رنگا ہوتا ہے۔ بقول امتیاز حسین:

> ''مجید امجد نے ہر لفظ کو اس کے تہذیبی پس منظر کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ مثال کے طور پر کنواں، شجر، چڑیا، دھوپ، بیل، نہر، پھول وغیرہ۔ یہ تمام الفاظ اپنے ساتھ وسیع تہذیبی پس منظر رکھتے ہیں اور مجید امجد اسی تہذیبی پس منظر سے معنی کشید کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے ان کا لفظیاتی نظام پختہ اور ٹھوس بنیادوں پر

استوار ہوا ہے۔“ (۵۰)

مجید امجد کے یہاں لفظوں کے استعمال کا سلیقہ معنویت کے ابلاغ کے ساتھ مشروط ہے، وہ لفظ کے اندر معنی کی روح انڈیل دینے کا ہنر جانتے ہیں۔ وہ بعض اوقات شعوری سطح پر لفظ کو مروّج انداز سے ہٹ کر استعمال کر جاتے ہیں۔ مثلاً انھوں نے بہت سے الفاظ کو جمع کے طور پر استعمال کیا ہے۔ مثلاً اقلیموں، ابدوں، گمانوں، ازلوں، امروں، قرنوں، جہانوں، کائناتوں وغیرہ۔ لفظ کو اس انداز سے استعمال کرتے وقت درحقیقت اُن کے مدنظر بے پایاں وسعت اور لامحدودیت کا تصور ہوتا ہے۔ بعض اوقات اظہار کی شدت یا معنی کی وسعت کو سادہ لفظ میں بیان کرنا ممکن نہیں رہتا لہٰذا اِس انداز سے لفظوں کو استعمال کر کے بھرپور تاثر پیدا کرنا مقصود ہوتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیں:

ان انگاروں پر تم نے اپنے چہرے ڈھالے ٹکسالوں میں
مقصد لوہے اور فولاد کا یہ جنگل تو نہیں تھا، ہونے کو تو جس کی
اک اک دھڑکن میں تہذیبیں ہیں

(”بے ربط“، ص۴۷۴)

اب رنگیں صوفوں میں دھنسی ہوئی وہ سرخ مساموں والے گوشت کی گٹھلی
بڑے بڑے لوگوں کی باتوں کے مفہوموں میں
تقدیروں کی کھسر پھسر سے بھرے ڈرائنگ روموں میں
تیرتی ہے اتراتی ہے

(”اپنی خوب سی اک خوبی“، ص۵۲۳)

باہر، باہر، بیش بہا سوغاتیں
باہر، باہر بڑے گھمنڈ اور بڑی تمکینیں
باہر، باہر، خوشیوں کے سات آسمان اور سات زمینیں
اندر، اندر، اتنی اتنی سی جاگیروں کی تسکینیں
اور وہ سب کچھ بھی ...... ری ری ری! اچھا، اچھا ہم نہیں کہتے
اپنے چہرے ڈھانپ کے چلنے والی یہ سب قدریں، اور ان کی تقدیسیں

(”کل کچھ لڑکے“، ص۵۴۱-۵۴۰)

انھی دنوں میں، میرے وجود کے ذرّے کے لیے، سب سورج چمکے ہوں
سب سورج
سب گردشیں
سب تاریخیں
سارے زوال، جو تہذیبوں کے سایوں میں، انسانوں کو روٹی کے ٹکرے کے لیے
ترساتے آئے ہیں

("پہلی سے پہلے"، ص۵۵۸)

ان سب لاکھوں گروں، زمینوں، کے اوپر، لمبی سی قوس میں، یہ بلوریں جھرنا
جس کا ایک کنارا، دور، اُن چھتناروں کے پیچھے، روشنیوں کی
ہمیشگیوں میں ڈوب رہا ہے

("ان سب لاکھوں گروں"، ص۵۸۶)

اور اب ان زخموں کے اندمالوں میں، اپنے اپنے خیالوں میں
چلنے لگی ہیں، کروڑوں جبڑوں تھوتھنیوں میں، زبانیں
جیبھیں جتی ہوئی بے مصرف قیلوں قالوں میں
کوئی تو میری بے زبانی کے معنی ڈھونڈے ان حالوں کے حوالوں میں

("۸ر جنوری ۱۹۷۲ء"، ص۶۲۲)

تہذیبوں کی منڈیوں میں ہر جانب قسطاسوں کی ٹیڑھی ڈنڈیاں، روز و شب، تیزی تیزی سے
انسانوں کی جھولیوں میں رزقوں کی دھڑیاں الٹتی ہیں ___ اور
بھرے سماجوں میں شدہ تلقینوں کی ڈونڈیاں پیٹنے والے بھی اپنی اپنی پیغمبریوں کی
تنخواہیں پاتے ہیں

("کبھی کبھی تو زندگیاں"، ص۶۷۳)

صدیوں تک، اقلیموں اقلیموں، زندہ رہتا ہے ایک ہی جسم
پگھلا ہوا، بے جسم ___ اک جسم

("صدیوں تک"، ص۶۷۸)

مجید امجد کی شعری لفظیات کے مطالعہ سے یہ بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ تاریخی اعتبار سے ان کا سفر روایت کی تقلید سے شروع ہوتا ہے۔ آغاز میں وہ عربی اور فارسی الفاظ کو استعمال کرتے ہیں مگر جوں جوں ان کا فکری دائرہ وسیع ہوتا چلا جاتا ہے ان کے یہاں لفظ کو برتنے کا شعور بھی جڑ پکڑنے لگتا ہے۔ ان کی لفظی ترکیب کا خمیر ان کے لوکیل سے اُٹھا ہے۔ جھنگ اس کے کلام کے ابتدائی حصے میں ایک متحرک ماخذ کے طور پر سامنے آتا ہے۔ کھیت، جھنڈ، ریت، ٹیلے، ممٹیاں، غرض اس کے اندر کا مکمل نقشہ آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ ان معروضی حقائق کو استعمال کرتے وقت ان کا انداز فکر کی پیچیدگی کے اظہار سے زیادہ منظر کو تشکیل کرنے کا سار ہتا ہے تاہم ساہیوال کے قیام کے دوران وہ لفظ کو دوہری سطح پر استعمال کرنے کا ہنر جان لیتے ہیں یعنی ایک تو گرد و پیش کا منظر اور دوسرا لفظ کو شعری اور اس سے آگے بڑھ کر روحانی تجربے کا حصہ بنانے کا رجحان۔ مجید امجد اپنے آخری دَور تک آتے آتے لفظ کو مکمل روحانی واردات میں بدل دیتے ہیں۔ بالفاظ دیگر، وہ لفظ کو لگے بندھے معنیٰ سے آزاد کر کے ایک نئی صورتِ حال اور کیفیت سے دوچار کر دیتے ہیں۔ اس کا اندازہ اُن الفاظ کو دیکھ کر بخوبی لگایا جاسکتا ہے جنھیں انھوں نے جمع کے صیغے میں استعمال کیا ہے اور منظر اور فکر کی وسعت کو لفظ میں سمونے کی سعی کی ہے۔ اس حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کے لیے لفظ کا استعمال ''کھلے پن'' کے ساتھ کیا گیا ہے اور اس کا رشتہ عام مفہوم سے بلند کر کے فکری وسعت کے ساتھ جوڑا گیا ہے اور شاید شعری لفظیات کا یہی انداز اُن کے تناظر کو وسیع تر کرتا ہے۔ بقول خیر الدین انصاری:

> ''مجید امجد کسی گہرے اور وسیع موضوع کو نہایت جامع اور مختصر الفاظ میں ادا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں الفاظ کے انتخاب اور ترتیب میں اتنا حُسن ہوتا ہے کہ بسا اوقات ان کی نظموں میں ڈرامائی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔'' (۵۱)

لفظیات شعری ہی کے ضمن میں مجید امجد کی شاعری کا اُسلوبیاتی تجربہ بھی نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ ان کی شاعری کے صوتیاتی، لفظیاتی، حرفیاتی اور معنیاتی مطالعہ سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ الفاظ کو مناسب ترین ترتیب دینے پر قدرت رکھتے تھے۔ الفاظ کے ٹکراؤ، تکرار اور صوتی آہنگ کے ساتھ انھوں نے معنوی حوالے سے بھی شعر کو ایک خاص مقام پر برقرار رکھا ہے۔ ان کا یہی کمال ہنر ان کے اُسلوبیاتی نظام میں دیکھا جاسکتا ہے۔ (۵۲)

— (۴) —

مجید امجد کی شعری لفظیات اور ان کے پس پردہ نمو پذیر ہونے والے ثقافتی مظاہر اپنی کلیت میں ایک تہذیبی تسلسل کو نمایاں کرتے ہیں۔ دیہات اور دیہی مناظر اور شہر اور شہری ماحول اپنے زندہ کرداروں کے ساتھ جلوہ گر ہوتے ہیں اور زمین میں پیوست اُن جڑوں کی طرف اشارہ نمائی کرتے ہیں جن کا پھیلاؤ مجید امجد کی شاعری کو مضبوط تر بناتا ہے۔ مجید امجد کی شاعری میں لفظوں کا جال اپنی تمام تر حدود کے باوجود معنویت کے کھلے پن کی گواہی دیتا ہے۔ اپنی معنوی دنیا کو وسیع تر کرنے کے لیے انھوں نے جدید لفظیات کے ساتھ ساتھ ترکیب سازی کا سہارا بھی لیا ہے۔ مجید امجد کے کلیات میں ایک ہزار چار سو اکاون تراکیب (۵۳) اُن کی فنی چابک دستی اور مہارت کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔ مجید امجد کی یہ دنیا اپنے جلو میں معنویت کے کئی امکانات لیے ہوئے ہے۔ یہ تراکیب ان کے باطن کے بہت سے اسرار کا خارجی اظہار ہیں۔ ترکیب سازی کے عمل میں، ان کے یہاں اضطراری اظہار کی بجائے گہرے تفکر کا رنگ جھلکتا نظر آتا ہے۔ ان تراکیب کے تاریخ وار مطالعہ سے فکری ارتقا کو بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ اسی طرح روایتی تراکیب سے جدید تراکیب اور پھر لفظی مرکبات تک کا سفر دلچسپ صورتِ حال کو سامنے لاتا ہے۔ مجید امجد کی تراکیب کے مطالعہ سے پہلے ترکیب سازی اور اس کی اہمیت کے حوالے سے جان لینا ضروری ہے۔

ترکیب دراصل دو یا دو سے زیادہ مختلف المعنیٰ الفاظ کا وہ مرکب ہے جو اُن الفاظ کے مروجہ معنی کو وقتی طور پر معطل کر کے ایک نئے معنی اور اس کے امکانات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ترکیب سازی کا عمل ایک تخلیق کار کی فطری اُپج اور متن کے کثیر المعنویت ہونے کا اشارہ ہے۔ اس فنی حربے کے ذریعہ ایک تخلیق کار معنویت کے پھیلاؤ کو ایک نکتہ پر سمیٹنے کی سعی کرتا ہے اور ایسی اشاریت سے کام لیتا ہے جو قاری کو کیفیت اور ہیئت دونوں کے قریب تر کر دیتی ہے۔ ترکیب کا استعمال کسی فوری یا اضطراری حالت کا اعلان نہیں اور نہ ہی ایک تخلیق کار کی بے بسی کو ظاہر کرتی ہے بلکہ ترکیب ایک تیسری سمت کی طرف سفر کا اشارہ ہے، معنی کی ایک ایسی جہت جو صرف تخلیقی عمل میں ایک انکشاف کی صورت سامنے آجاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک بڑے تخلیق کار کے یہاں اس

کا خصوصی اہتمام ملے گا، وہ روایتی ترکیب کے ڈھانچے سے بے زار ہو کر اپنی تراکیب کو خود تخلیق کرتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ ترکیب ایک بڑے تخلیق کار کی فنی و فکری مجبوری ہے تو غلط نہ ہوگا۔ ایک تخلیق کار کو اس فنی حربے کی ضرورت کا احساس بھی رہتا ہے کیونکہ اس کا تخلیقی اظہار اس قدر روانی میں ہوتا ہے کہ لفظیات کا مروجہ ڈھانچہ اس کا ساتھ نہیں دے پاتا، یوں اس بہاؤ کا رُخ مثبت سطح پر رکھنے کے لیے تراکیب کو تراشا جاتا ہے۔ وہ ایک حد تک تو روایتی ذخیرے کو استعمال کرتا ہے مگر اسے اپنے داخل اور خارج میں توازن لانے کے لیے نئی تراکیب بنانے کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اس حوالے سے اگر ترکیب کو تخلیقی عمل ہی کا ایک حصہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

ہمارے یہاں ترکیب کو بنانے کے مروجہ سانچے موجود ہیں۔ اضافت کے استعمال سے اسے تراشا جا سکتا ہے یعنی دو یا دو سے زائد الفاظ کو اضافت کے ساتھ ایک ترکیب میں ڈھال سکتے ہیں۔ اُردو شاعری کی قدیم و جدید روایت میں یہ انداز سب سے زیادہ مقبول رہا ہے۔ ہر دَور میں شعرا نے نئی سے نئی تراکیب کو بنایا ہے، ہر بڑے شاعر کے یہاں تراکیب کا اپنا الگ نظام ہوتا ہے۔ ہر ترکیب ایک انفرادی شان رکھنے کے باوجود مجموعی سطح پر اسی فکری نظام کا ایک حصہ ہوتی ہے اور کسی ایک ترکیب کے فکری مطالعہ سے شاعر کی بنیادی فکر تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے۔ میرؔ، سوداؔ، انیسؔ، غالبؔ اور اقبالؔ وغیرہ کی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں جہاں ہر ترکیب بڑے فکری نظام ہی کا حصہ معلوم ہوتی ہے۔ ترکیب کا ایک انداز مرکب عطفی کا ہے کہ الفاظ کو 'اور' یا 'و' سے جوڑ کر ترکیب بنائی جاتی ہے، یہ انداز بھی شعرا میں مروج رہا ہے جب کہ ایک انداز زوج یا بغیر اضافت کے مرکبات کا ہے کہ دو یا دو سے زیادہ الفاظ کا مرکب کسی ایک فکری سمت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ رجحان جدید شعرا کے یہاں نظر آتا ہے۔ اس طریقہ میں ترکیب زندگی کے ایک خاص پہلو، کیفیت یا صورتِ حال کی آئینہ دار بن جاتی ہے۔

مجید امجد کے یہاں تراکیب کے نظام کو دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ وہ ان تینوں فنی حربوں کو استعمال کرتے ہیں۔ مجید امجد کے ابتدائی کلام میں زیادہ تر تراکیب روایتی ہیں۔ یہاں وہ اقبالؔ اور حالیؔ سے شدید متاثر نظر آتے ہیں، فارسی اُسلوب میں ڈوبی ہوئی یہ تراکیب اپنے اظہار کی سطح پر بھی اقبالؔ اور حالیؔ کے رنگ کو لیے ہوئے ہیں۔ یہاں انھوں نے اضافت اور مرکب عطفی، دونوں طریقوں کو استعمال کیا ہے۔ رضیہ رحمان نے مجید امجد کی شعری تراکیب کے حوالے سے لکھا ہے کہ

مجید امجد کے ابتدائی دَور کی نظموں پر خاص طور پر اقبال اور حالی کی شاعری کے اثرات نمایاں ہیں، اقبال اور حالی کے عنوان سے لکھی گئی نظموں میں روایتی تراکیب کو استعمال کیا گیا ہے(۵۴) یعنی ابتدائی دَور کی نظمیں اپنے فارسی رنگ کے ساتھ روایتی انداز کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔ ابتدائی دَور کی چند نظموں سے مثالیں دیکھیں:

یکایک بجلیاں ٹوٹیں ، فغانِ بزم ہستی میں
ہزاروں جاگ اُٹھے فتنے اس دنیا کی بستی میں
خموش و پُرسکوں عالم میں دوڑی روحِ بے تابی
ہوئی ہر ذرۂ رقصاں میں پیدا شانِ سیمابی
یہ موجِ بحرِ امکاں ، جلوۂ موجِ تبسم ہے
چمک کر جو ترے لب پر فروغ افزائے عالم ہے

(''موجِ تبسم''،ص۴۳-۴۲)

اقبال ، کیوں نہ تجھ کو کہیں شاعرِ حیات ہے تیرا قلب محرمِ اسرارِ کائنات
یورپ کی ساری شوکتیں تیرے لیے سراب ہنگامۂ تمدنِ افرنگ ، بے ثبات
عریاں تری نگاہ میں اسرارِ کن فکاں مضمر ترے ضمیر میں تقدیرِ کائنات

(''اقبال''،ص۴۴)

وہی حالی کہ جو آئینہ دارِ با کمالی ہے نظیرِ بے نظیری ہے مثالِ بے مثالی ہے
وہی حالی کہ جس کی شاعری سلکِ لآلی ہے زباں آبِ زلالی ہے، بیاں سحرِ جلالی ہے
وہ جس کے قلب میں ہنگامۂ دردِ نہانی ہے وہ جس کی روح میں سرمستی تخیل عالی ہے

(''حالی''،ص۵۳)

اس کے علاوہ ابتدائی کلام میں بہت سی تراکیب روایتی انداز لیے ہوئے ہیں اور ان میں فارسی اُسلوب کی جھلک صاف دکھائی دیتی ہے۔مثال کے طور پر علم و دانش و حکمت، ذوقِ تجسس، گلستانِ معرفت، عندلیبِ گلشنِ ہندوستاں، مطربِ شیریں بیاں، لوحِ کن فکاں، سلسلۂ روز و شب، مضرابِ رگِ جاں، ضبطِ غم، ماجرائے شوق، ناموسِ گہِ عالم، مشعلِ زندگی، صبحِ نو، فلکِ پیر، بے مہریٔ ایام وغیرہ۔ان کے علاوہ بھی روایتی تراکیب کثرت سے ابتدائی کلام میں نظر آتی

ہیں مگر یہ انداز مجید امجد کے یہاں بہت ابتدائی کلام میں ہے، آگے چل کر وہ اپنے اندازِ بیان کو تبدیل کرتے ہیں اور فارسی مزاج اور روایتی طرز سے ہٹ کر ہندی الفاظ اور نئی طرز کو دریافت کرتے ہیں۔ مجید امجد کے یہاں یہ فوری تبدیلی دراصل اس مقامی ماحول کے زیرِاثر آئی جو اُن کی نظموں کا تناظر بنتا ہے، جھنگ کا اپنا الگ رنگ ہے اور اسی کے سبب وہ فارسی زدہ اُسلوب سے نکل کر مقامی رنگ کو اپناتے ہیں۔ اگرچہ ان کی ابتدائی نظموں میں بھی ہندی زبان کے الفاظ مل جاتے ہیں تاہم آگے چل کر یہ الفاظ ان کے خاص مزاج کا حصہ بن جاتے ہیں اور عربی، فارسی اور ہندی کے باہمی ملاپ سے نیا لہجہ جنم لیتا ہے۔ ان کی نظم ''آوارگانِ فطرت سے'' سے چند مصرعے دیکھیں:

بتا بھی مجھ کو ارے ہانپتے ہوئے جھونکے
ارے او سینۂ فطرت کی آہِ آوارہ
تری نظر نے بھی دیکھا کبھی وہ نظارہ
کہ لے کے اپنے جلو میں ہجوم اشکوں کے
کسی کی یاد جب ایوانِ دل پہ چھا جائے
تو اک خرابِ محبت کو نیند آجائے

(''آوارگانِ فطرت سے''، ص۹۲)

مندرجہ بالا مثال میں ہانپتے جھونکے، سینۂ فطرت، آہِ آوارہ ایسی تراکیب جدید آہنگ کا پتہ دیتی ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی اور بہت سی نظموں مثلاً بیساکھ، گھٹا سے، خدا ایک اچھوت ماں کا تصور، عقدۂ ہستی، کنواں، سوکھا تنہا پتا، راجا پرجا اور ارتھی وغیرہ میں ایسی تراکیب مل جائیں گی جس میں وہ اپنا خاص رنگ دکھاتے ہیں اور فارسی زدہ اُسلوب سے نکل کر نئے لفظی پیکر تراشتے ہیں۔ ابتدائی دَور سے نکل کر جب ان کی شاعری کے دوسرے، تیسرے اور پھر آخری دَور پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ ترکیب سازی کے فن میں وہ بہت اختراعات کرتے ہیں۔ دوسرے اور تیسرے دَور میں وہ اضافت اور مرکبِ عطفی سے کام لیتے ہیں، بہت سی نادر تراکیب اسی فنی حربے کے استعمال سے تخلیق ہوئی ہیں تاہم آخری دَور کی نظموں میں وہ زوج یا بغیر اضافت کے مرکبات بناتے ہیں۔ چونکہ اس دور کی نظمیں نثر کے قریب تر ہیں اور ان کا آہنگ شعوری سطح پر نثر کے قریب تر رکھنے کی کوشش کی گئی ہے اسی وجہ سے ترکیب بنانے کا روایتی انداز بھی ان نظموں میں

تبدیل ہوا ہے۔ اس دَور کی تراکیب بنیادی طور پر اپنے موضوع کے زیر اثر سفر کرتی ہیں جس کی وجہ سے مناسب الفاظ کی اعلیٰ ترین ترتیب ہی ایک ترکیب کو بنانے میں مددگار ثابت ہو جاتی ہے۔ یہ ایک مشکل مرحلہ ہے خصوصاً نثری آہنگ کے قریب رہتے ہوئے مرکبات کو تراش لینا، مگر مجید امجد اپنے اس فنی حربے میں خاصے کامیاب ٹھہرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کلیات میں شامل ایک ہزار چار سو اکاون تراکیب میں بہت سی بالکل نادر اور تازہ کاری کی مثالیں ہیں۔ یہ تراکیب نظم کی تخلیقی نمو پذیری میں بہت مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ چند تراکیب کو نمونے کے طور پر ملاحظہ کریں:

آشوبِ بصد آہنگ ساز (ص۱۹۲) آہنگ فنا رقص (ص۶۲) ابدزنگ شکم (ص۲۵۹) اقلیمِ طرب (ص۲۵۳) ان سنی دائی راگنی (ص۱۸۵) بامِ زماں (ص۲۳۲) بل کھاتے ضمیروں (ص۲۳۲) بہ خراباتِ آرزو (ص۳۱۵) بہ مصحفِ احساس (ص۳۵۳) بیاضِ آرزو بکف (۲۷۱) پہیہ دماغ، توتلی نوخیز روحیں (ص۲۱۶) جاروب کشانِ بےعقل (ص۲۷۶) جنبشِ یک موج (ص۲۰۳) حاصل سلطنتِ عالمِ امکانی (ص۲۵۵) خراشِ خارِ محنت (ص۱۴۸) دردِ شش (ص۱۷۷) ذہنِ فولاد (ص۲۱۱) ریزۂ صد ساغر بہ شکستہ (ص۲۵۴) زدِ جاروب (ص۱۴۸) سکوتِ سینۂ یک چوبِ نے (ص۳۵۲) شررگوں جلتیں (ص۳۶۵) شعلہ اندام دست و بازو (ص۲۱۱) شہرِ ابد (ص۴۵۱) صہبائے امروز، طاقِ ابد (ص۴۳۳) عنانِ دو عالم (ص۴۱۶) فکرِ مرگِ غریبانہ (ص۱۷۷) قاشِ زر (ص۳۲۹) قاصد مستِ خام (ص۳۱۶) کاہشِ رفتار (ص۱۴۸) کلکِ گہریں (ص۲۷۲) کنگرۂ ماہ و سال (ص۲۰۶) لجامِ فرس (ص۴۱۶) لطف کریمانۂ خوشدلاں (ص۴۱۶) مثالِ چہرۂ پیغمبراں (ص۴۷۴) مقصد صد عالمِ امکانی (ص۲۵۸) نشیب زینۂ ایام (ص۶۹۵) نغمہ سرایانِ تحیر کدۂ کاہکشاں (ص۲۶۱) ویرانۂ حیرت (ص۳۰۸) یخ کدۂ یقینِ غم (ص۲۹۶) وغیرہ۔

مجید امجد کی شعری تراکیب کے مطالعہ سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ انھوں نے ترکیب سازی کے ہر حربے کو استعمال کیا ہے اور اس سے نئی سے نئی تراکیب کو تراشا ہے۔ وہ جہاں شعری حُسن کو برقرار رکھتے ہیں وہاں تراکیب کے ذریعہ قاری کے ذوقِ سلیم کی بھی تسکین کرتے ہیں۔ انھوں نے اپنی روایت کو ٹٹولا ہے اور روایت سے متحرک معنی قبول کیے ہیں اور جہاں انھیں ضرورت محسوس ہوئی وہاں انھوں نے پرانے اور گھسے پٹے انداز کو ترک کر کے نئے معنی اخذ کر لیے

ہیں۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن:

"۔۔۔۔بعض دوسری نظموں میں فارسی اور عربی کے الفاظ، تراکیب اور اصطلاحیں کثرت سے آئی ہیں۔ مجید امجد نے بعض نئی تراکیب تراشی ہیں۔۔۔۔جن میں رائج ہونے کی سکت موجود ہے۔" (۵۵)

اس کے علاوہ ان تراکیب سے ایک اور بات بھی واضح ہو جائے گی کہ یہ تراکیب کسی شعری یا علمی جبر کے تحت نہیں تراشی گئیں اور نہ ہی ان کے پسِ پردہ محرکات میں اپنی قادرالکلامی دکھانے کا رجحان ہے بلکہ یہ تراکیب نظم کی فکری ضرورت کے تحت اپنی جگہ بناتی نظر آتی ہیں۔ مجید امجد کے ہم عصر شعرا میں ن۔م۔راشد اور جعفر طاہر کے یہاں ترکیب سازی کا غالب رجحان ملے گا، خاص طور پر جعفر طاہر کے یہاں تو تراکیب کی بھرمار ملے گی (۵۶) مگر مجید امجد ترکیب کو معنی کے پھیلاؤ کی غرض سے استعمال کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں تراکیب کی ایک موضوعاتی سطح بھی نمایاں طور پر نظر آئے گی۔ ان کی تراکیب زندگی اور متعلقاتِ زندگی کے مختلف موضوعات مثلاً سماجی، سیاسی، مابعدالطبیعاتی، ثقافتی، تاریخی، سائنسی، معاشرتی اور کائناتی کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہیں۔ یہ وہی موضوعات ہیں جو ان کی شاعری کے ابتدائی دَور سے آخری دَور تک ایک تسلسل کے ساتھ پھیلے ہوئے ہیں۔ موضوعات کی تقسیم اگرچہ تجزیاتی مطالعہ کے لیے تو ممکن ہے مگر دراصل ان کے یہاں ایک موضوع دوسرے کے ساتھ تخلیقی رشتے میں گندھا ہوا ہوتا ہے۔ یہی کثیرالجہتی ان کی تراکیب میں بھی نظر آتی ہے کہ ایک ترکیب ایک واضح تصور کے اظہار کے ساتھ ساتھ بہت سے موضوعات کے سائے یا عکس اپنے اندر سمیٹے ہوتی ہے جو زندگی کے کسی دوسرے زاویے سے سایوں کی دھند سے نکل کر واضح صورت اختیار کر جاتے ہیں۔ یہ ندرت مجید امجد کی تراکیب کا خاصہ ہے کہ لفظ متعین معنی کی حد بندیوں سے نکل کر خود مختار معنی بھی اختیار کر لیتا ہے۔ تراکیبِ مجید امجد کی تقسیم کو معنویت کے تناظر میں دیکھیں تو صورتِ حال کچھ یوں ہوگی کہ آشوب صد آہنگ ساز (ص۱۹۲) ابدزنگ شکم (ص۲۵۹) اضطرابِ مسلسل (ص۲۶۶) انجامِ خزاں (ص۲۹۵) بانگ بقا (ص۴۸۹) بل کھاتے ضمیروں (ص۲۳۲) پُرآشوب کمیں گاہیں (ص۱۷۵) تنگ و تیرہ و بے رنگ و بو (ص۵۸) تودۂ خاکسترِ ایام (ص۱۵۹) جادۂ پُرخار (ص۵۸) جنبشِ یک موج (ص۲۰۳) جوئے خونِ رواں (ص۳۵۴) جہانِ صدریزۂ حرف

(ص۲۱۲) خراشِ خارِ محنت (ص۱۴۸) خروشِ انبوہ پا بجولاں (ص۲۱۲) خروشِ صد جہاں (ص۳۰۰) خشمگیں عفریت (ص۲۵۵) شریک کاروان زندگانی (ص۱۴۹) صد ہنگامۂ دہر (ص۳۱۴) فکرِ مرگِ غریبانہ (ص۱۷۷) وغیرہ سماجی اور معاشرتی تراکیب کے زمرے میں آتی ہیں۔ان تراکیب میں جو بین السطور معنی پوشیدہ ہیں وہ ایک سماج کی تفہیم میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں نیز سماجی عمل کے تسلسل میں جو بیرونی عوامل اثرانداز ہوتے ہیں ان کو بھی اسی تناظر میں سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ تراکیب جہاں اپنی انفرادی حیثیت رکھتی ہیں وہاں نظم کے مجموعی تاثر کو گہرا کرنے میں بھی اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ آہنگ فنا رقص (ص۶۲) ابد کنار سمندر (ص۱۹۲) امرِ امروز (ص۳۸۲) ان سنی دائمی راگنی (ص۱۸۵) پسِ زماں (ص۳۹۳) پس صد پردۂ افلاک (ص۱۹۴) حریم بے دیوار (ص۳۸۲) خواب فنا (ص۵۳۵) خیال ابد موج (ص۴۱۰) دورِ زماں (ص۱۹۵) سیل زماں (ص۲۳۸) شاملِ شور جہاں (ص۱۷۰) شبستانِ ابد (ص۲۵۷) شہرابد (ص۴۵۱) طاقِ ابد (ص۴۳۳) عقدۂ ہستی (ص۱۰۵) عکسِ عدم (ص۴۱۸) قرن آلود مسافت (ص۱۹۴) مالکِ زندانِ تقدیر (ص۱۴۹) وسعت ابد پناہ (ص۲۶۲) وغیرہ میں کائنات کے بے انت پھیلاؤ، پراسراریت اور حیرت کو بیان کرنے کی سعی کی گئی ہے، انھی تراکیب میں بعض سائنسی شعور اور بعض صوفیانہ تجربے کی حامل تراکیب بھی شامل ہیں جو بے پناہ وسعت اور پراسرار فضا کو بنانے میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ مجید امجد۔کے یہاں چونکہ بعض موضوعات بہت پیچیدہ، گہرے اور دقیق ہیں، خاص طور پر آخری دَور کی نظموں میں انسان کے داخل کا نہایت گہرائی سے مطالعہ کیا گیا ہے اس لیے اس دَور میں استعمال ہونے والی تراکیب بھی اُسی پیچیدگی کی حامل ہیں۔ ترکیب سازی کی اس فنی وفکری ضرورت کے حوالے سے نظیر صدیقی کی یہ رائے درست معلوم ہوتی ہے کہ

> ”۔۔۔۔مجید امجد کے یہاں نئے الفاظ اور نئی تراکیب تراشنے اور نئی صفات استعمال کرنے کا جذبہ (Impulse) نمایاں ہے۔ بعض اوقات ان کے استعمال کردہ نئے الفاظ، نئی تراکیب اور نئی صفات کو سمجھنا آسان نہیں لیکن ایسا لگتا ہے کہ وہ نئے الفاظ، نئی تراکیب اور نئی صفات ان کی فن کارانہ ضرورت یقیناً تھیں۔“ (۵۷)

مجید امجد کی تراکیب کو سماجی، تہذیبی، کائناتی، سائنسی، تاریخی اور ذاتی موضوعات کے تناظر میں دیکھا جائے تو ان کے یہاں موضوع، اُسلوب اور خیال کے ساتھ ترکیب سازی کے انداز میں بھی بتدریج ارتقا نظر آئے گا۔ ان کی تراکیب میں تنوع کی سی کیفیت ہے، ایک ایسا نیا پن جو اپنے تناظر کو سمیٹ لینے کی سعی کرتا ہے۔ اگر مجید امجد کی تراکیب کو جدید تنقیدی اور لسانی پیمانوں (مثلاً ساختیاتی، اُسلوبیاتی اور ردِ تشکیلی) سے پرکھا جائے تو ایک نیا جہانِ معنی دریافت کیا جا سکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ لفظ کو استعمال کرتے ہوئے بندھے ٹکے یا طے شدہ معنی تک محدود نہیں رہتے بلکہ ان کے یہاں الفاظ اشاروں کا کام دیتے ہیں اور یہ اشارے اسی ثقافت کی دین ہیں جہاں سے ان کی شاعری کا ظہور ہوا ہے۔ ایک اور قابلِ ذکر بات، جو مجید امجد کی ترکیب سازی کے حوالے سے اہمیت کی حامل ہے، وہ یہ کہ مجید امجد ترکیب بناتے وقت لفظ کو بطور علامت اور تمثال کے یک جا کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ مجید امجد کی نادر تراکیب کے شعری استعمال کی چند مثالیں دیکھیں:

وہ بچہ بھی سوئے مکتب رواں ہے
شریکِ کاروانِ زندگانی
یہ کیا ہے، مالکِ زندانِ تقدیر
جوان و پیر کے پاؤں میں زنجیر

("طلوعِ فرض"، ص۱۴۹)

بھولی سی ایک یاد، جو، اب بھی کبھی کبھی
پَر تولتی ہے کنگرۂ ماہ و سال پر

("اور آج سوچتا ہوں"، ص۲۰۶)

یہ وسعتِ بحر و بر میں غلطاں
ضمیرِ آہن کی جلتی سانسیں

("مشرق و مغرب"، ص۲۱۳)

کون ہے یہ جس نے اپنی بہکی بہکی سانسوں کا جال
بامِ زماں پر پھینکا ہے؟

کون ہے جو بل کھاتے ضمیروں کے پُر پیچ دھندلکوں میں

("منتو"، ص۲۳۲)

اس تخ کدۂ یقین غم میں
دیکھو یہ شگفتہ دل شگوفے

("پیش رو"، ص۲۹۶)

خروشِ برق سرنیستاں سے بے پروا
سکوت سینۂ یک چوب نَے میں ڈوب گیا
صدا بھی مرگ صدا

("صدا بھی مرگِ صدا"، ص۳۵۲)

سوچو اس ایک لمحے میں کیا کچھ نہیں ہوا
ہر سمت ڈھیر، صد صدف سانحات کے
قوس کنارِ قلزمِ دوراں پہ لگ گئے

("سانحات"، ص۴۰۷)

تو اک خیال ابد موج سلسلوں کا خیال
مرے وجود میں چنگاریاں بکھیر گیا

("مرے خدا مرے دل"، ص۴۱۰)

بس اک تری ہی شکم سیر روح ہے آزاد
اب اے اسیر کمند ہوا، جو تُو چاہے

("غزل"، ص۷۱۶)

مجید امجد کی اس فنی چابک دستی کے پیشِ نظر یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ وہ الفاظ کو اپنے وسیع تر مفہوم میں استعمال کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ ان کی تراکیب نئے شعری مزاج، لسانی صورتِ حال اور ادبی امکانات کے دَر وا کرتی ہیں۔

— (۵) —

بیسویں صدی شعروادب سمیت زندگی کے ہر شعبہ میں تبدیلی اور تجربات کی صدی ہے۔ یہ دور اُس منقلب اور تغیر پذیر معاشرے کی نمائندگی کرتا ہے جو ایک نئے تہذیبی اور سماجی تناظر میں ڈھل کر اپنے خدوخال متعین کرنے کی سعی میں مصروف ہے۔ پہلی جنگ عظیم، انقلاب روس، دوسری جنگ عظیم اور فکری بیداری کی تحریکیں ایسے عوامل تھے جنھوں نے ذہنوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا۔ علمی اور ادبی حلقوں کی طرف سے شدید ردعمل نے نئی فکری تحریکوں کو جنم دیا۔ ڈاڈاازم، سرئیلزم، تجریدیت، علامت پسندی، وجودیت، ساختیات اور لایعنیت پسندی انھی سیاسی و سماجی تغیرات کے خلاف تخلیقی احتجاج کا نتیجہ تھیں۔ یورپ میں اس فکری بیداری کے اثرات برصغیر کی علمی و ادبی فضا پر بھی پڑے، اُردو میں بھی یہ تحریکیں نئے تخلیقی شعور کی بیداری کا پیش خیمہ ثابت ہوئیں۔ نتیجتاً اُردو شاعری میں روایتی علامات اور مضامین کی بجائے نئے فکری تناظر کو دریافت کرنے کا رجحان جنم لینے لگا۔ شعرا نے پرانے فکری لبادوں کو ترک کر کے لفظ کو نئے پیرایوں سے آراستہ کیا۔ اس حوالے سے اقبال کی مثال سب سے واضح ہے کہ انھوں نے اُردو شاعری کی روایتی علامتوں کی بجائے اپنا الگ علامتی نظام اخذ کیا۔ صاف ظاہر ہے کہ نئے علامتی نظام کے پس منظر میں نیا سماجی اور فکری شعور ہی کارفرما تھا۔ اقبال کے بعد آنے والے شعرا نے اسی انداز کو برقرار رکھتے ہوئے اپنے اپنے علامتی نظام تخلیق کیے اور اس طرح اُردو شاعری نئے فکری سفر پر روانہ ہوئی۔

جدید عہد میں مجید امجد کا شمار بھی ان معدودے چند شعرا میں ہوتا ہے جن کے یہاں فرد، سماج، ثقافت، کائنات اور معاشرتی مظاہر کے باہمی تعلق کو سمیٹنے کی سعی کی گئی ہے۔ وہ اپنی اس تفہیم کو تقلید کی نذر کرنے کی بجائے خود اپنے علامتی و استعاراتی پیرایوں سے واضح کرتے ہیں۔ ان کے یہاں علامات کا ایک مربوط سلسلہ ہے جو ان کی ذات کے انکشاف اور سماج و کائنات کے اسرار تک رسائی کا ایک ذریعہ ہے مگر مجید امجد کے علامتی نظام کی تفہیم سے پہلے خود علامت اور علامت کے ساتھ تشبیہ، استعارہ اور اشارہ جیسے فنی حربوں پر غور کرنا ضروری ہے۔

اُردو شاعری میں فنی اظہار کا سب سے نمایاں، جاندار اور روشن انداز تشبیہ کا رہا ہے۔

اُردو شاعری کے آغاز سے عہد حاضر تک یہ فنی اظہار یہ مختلف پہلوؤں اور زاویوں سے شاعری میں جگہ پاتا رہا ہے۔ تشبیہ کے حوالے سے اگرچہ اساتذۂ فن نے بہت تفصیل سے لکھا ہے اور شاعری میں اس طریقہ کار کی خاصی وضاحت موجود ہے مگر آسان اور جامع الفاظ میں یہی کہا گیا کہ تشبیہ خاص لحاظ سے ایک شے کو کسی دوسری شے جیسا ظاہر کرنے کو کہا جاتا ہے(۵۸)۔ یعنی تشبیہ میں ایک شے کی صفت کو دوسری شے کی مانند قرار دیا جاتا ہے، گویا صفات کا یہ تقابل ایک سطح پر شعری مبالغہ سے زیادہ نہیں ہوتا تاہم تشبیہ جتنی نادر اور بلیغ ہوگی کلام میں اسی قدر زور اور تاثیر پیدا ہوگی۔ اس کے مقابلے میں استعارہ خالصتاً مجازی معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ استعارہ کی افادیت تشبیہ کے مقابلہ میں زیادہ ہے تشبیہ میں دو مختلف چیزوں کا ذکر ہوتا ہے اور استعارے میں یہ دونوں اشیاء ایک ہو جاتی ہیں، تشبیہ میں صوری مناسبت کا زیادہ خیال رکھا جاتا ہے جب کہ استعارہ میں معنوی مناسبت کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے(۵۹)۔ اس حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ استعارے کا استعمال تشبیہ کی نسبت زیادہ فنی چابک دستی کا متقاضی ہے۔ بقول پروفیسر ممتاز حسین:

> ''استعارہ جیسا کہ علم بیان میں بتایا گیا ہے، مجاز کی ایک قسم ہے۔ استعارہ ہمیشہ مجازی معنی میں مستعمل ہوتا ہے نہ کہ حقیقی یا لغوی معنی میں اور مجاز کے معنی میں تجاوز کرنا۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ جب کوئی ذہنی تصور لغوی معنی سے تجاوز کرتی ہے تو اس کو استعارہ کہتے ہیں۔''(۶۰)

شاعری میں استعارہ محض فنی مہارت کا ثبوت نہیں بلکہ ایک تخلیقی تجربے کو سلیقے، قرینے اور ترتیب دینے کا نام ہے۔ یہ جملے کی مکمل لسانی ترتیب اور تخلیقی واردات کے ادراک کا نہایت موثر ذریعہ ہے۔ استعارہ اپنے عہد کے فکری تناظر کے ساتھ اپنی معنویت کو بدلنے یا وسعت دینے کی اہلیت رکھتا ہے۔ ایک کامل استعارہ ہر دَور میں اپنی ندرت اور معنویت برقرار رکھتا ہے۔ اس حوالے سے انیس ناگی اپنی کتاب ''تنقید شعر'' میں رقم طراز ہیں:

> ''استعارہ شاعر کے ادراک اور اظہار کا ایک ایسا ذریعہ ہے جس کے توسط سے شاعر خارجی اور باطنی دنیاؤں میں علاقہ قائم کرتا ہے۔''(۶۱)

جب کسی تخلیق میں تشبیہ یا استعارے کی موجودگی کا ادراک کیا جاتا ہے تو ذہن فوری طور پر معنی کی وسعت اور دلکش انداز بیان کی طرف چلا جاتا ہے کیونکہ یہ فنی حوالے تخلیق میں موجود

خیال کو دلکش اور بلیغ انداز سے بیان کرنے کا فریضہ سرانجام دیتے ہیں مگر بذاتِ خود ان کا اپنا کوئی فکری حوالہ نہیں ہوتا۔ ان فنی لوازمات کی اہمیت اور خیال کے ساتھ ان کے باہمی تعلق کے حوالے سے عابد علی عابد کی یہ رائے بالکل درست ہے کہ تشبیہ و استعارے کا منصب مفہوم کی توجیہ و توضیح ہوتا ہے۔ اگر وہ اس کو پورا نہیں کرتے تو یہ محض شعبدہ گری سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔ (۶۲)

استعارے کے حوالے سے یہ کہا جاتا ہے کہ جب استعارہ کسی سماجی یا معاشرتی پیرائے میں ڈھل کر وسعت پذیر ہوتا ہے تو وہ علامت کی شکل اختیار کر جاتا ہے اور جب ہم اس کے ذریعہ سے کسی ایسے مثالی معنی کی صورت گری کرتے ہیں جس کا اظہار کسی اور وسیلے سے نہیں کیا جاسکتا (۶۳)۔ جابر علی سیّد کے سادہ الفاظ میں:

''استعارے کی وسیع ترین صورت علامت ہے جو ایک مستقل فلسفہ ہی نہیں شاعری کی مساوات بھی بن چکی ہے۔'' (۶۴)

یا پھر سجاد نقوی کے خیال میں مزاجاً استعارے اور علامت میں کوئی فرق نہیں۔ جب استعارہ پھیلتا ہے تو علامت بن جاتا ہے (۶۵)۔ یوں یہ بات سامنے آتی ہے کہ علامت استعارے کی وسیع تر شکل ہے جو صرف شاعری ہی نہیں بلکہ ہر صنفِ ادب میں اپنا تخلیقی اظہار کرسکتی ہے۔ ویسے تو زبان بھی ایک سطح پر مختلف علامتوں کا مجموعہ ہے جو اپنے متعین کردہ معنی میں زندہ رہتی ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ ان میں جزوی ترامیم کرتی رہتی ہے مگر علامت ایک مکمل جمالیاتی تجربے اور اس تجربے کی تمام تر جزئیات کے ساتھ اظہار کا نام ہے، ایک ایسا اظہار جو قاری کو موضوعاتی پھیلاؤ سے ایک نکتے پر اور پھر اس نکتے سے نئے انکشافات کی طرف لے جائے۔ حقیقتاً علامت زندگی کی لامحدود جہتوں سے نئے معنی اخذ کرنے کا عمل ہے اور ایک ایسا ذریعہ ہے جو شاعر یا ادیب کے داخلی وفور کو ظاہری معنی ہی عطا نہیں کرتی بلکہ تہہ در تہہ مفہوم سے روشناس کرتی ہے، اب یہ ایک الگ سوال ہے کہ علامت کس طرح، کس انداز کی ہے اور کس حد تک اپنا ابلاغ کرتی ہے۔ ڈاکٹر رفعت اختر نے تو علامت کو شخصی، روایتی اور آفاقی حوالے سے تقسیم کیا ہے (۶۶) مگر اس تقسیم سے بڑھ کر اہم مسئلہ علامت کے ابلاغ کا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ بعض اوقات ایک تخلیق کار نہایت ذاتی نوعیت کی علامت تخلیق کرتا ہے اور اس کے گرد تلازمات کا جال بُن دیتا ہے۔ ایک محدود تناظر میں تو یہ فنی اظہار ہے مگر اسے کامل اظہار کہنا ممکن نہیں۔ بالکل اسی

طرح، جس طرح ایک علامت اپنے گرد و پیش کے حالات، سیاسی و سماجی تناظر اور تہذیبی صورت حال ہی سے جنم لیتی ہے۔ اس کو سمجھنے کے لیے ایک قاری کے پاس ان باتوں کا شعور ضروری ہے ورنہ اظہار اور ابلاغ کی بہت سی کڑیاں غائب ہو جائیں گی۔ علامت کے معنوی نظام کے حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا نے سائے اور جسم کی جو تمثیل پیش کی ہے وہ خاصی دلچسپ اور معنی خیز ہے(۶۷)۔ علامت درحقیقت دوہری خصوصیات کی حامل ہوتی ہے جو بیک وقت اشیاء کے حوالے سے تخلیقی انکشافات کرنے کے ساتھ ساتھ بہت سی باتیں پردۂ اسرار میں رکھتی ہے۔ اس کا اظہار واضح اور واشگاف الفاظ میں نہیں ہوتا بلکہ چند اشاروں کے ذریعہ ایک پوری کیفیت واضح ہوتی چلی جاتی ہے۔ ناقدین نے علامت اور اس کے انھی فنی لوازمات کو بڑے قرینے اور معنی خیز انداز میں بیان کیا گیا ہے(۶۸)۔

تشبیہ، استعارہ اور علامت کے حوالے سے بیان کردہ تناظر میں اگر جدید اُردو شاعری کا جائزہ لیں تو یہ بات واضح طور پر سامنے آئے گی کہ جدید شعرا کے یہاں علامت سازی کا عمل تخلیقی سطح پر رواج پا چکا تھا۔ اقبال کے بعد تصدق حسین خالد، میراجی، راشد اور فیض کے یہاں مربوط علامات کا ایک جال نظر آتا ہے۔ یہ شعرا اُردو کی کلاسیکی روایت کے ساتھ ساتھ انگریزی ادب کا گہرا شعور بھی رکھتے تھے، دوسری طرف اپنے عہد کا شعور بھی ان کے یہاں نظر آتا ہے۔ یہ شاعر عصری تقاضوں سے پوری طرح آگاہ تھے جس کی جھلکیاں ان کے یہاں نظر آتی ہیں۔ انھی شاعروں میں مجید امجد بھی شامل ہیں جو اپنے عہد، سماج اور ثقافت کا مطالعہ نہایت باریک بینی سے کرتے ہیں اور پھر تخلیقی اظہار کے لیے انھیں مختلف علامات کا روپ دیتے چلے جاتے ہیں۔

مجید امجد کا علامتی نظام بھی اس تاریخی اور سیاسی پس منظر کا حامل ہے جو میراجی، راشد اور فیض کو حاصل تھا۔ ان کے مدنظر بھی کلاسیکی شاعری کی روایت اور جدید انگریزی ادب تھا، لامحالہ ان کے اثرات کو انھوں نے قبول کیا مگر اس کے اظہار کے لیے وہ علامات کو اپنے گرد و پیش سے اخذ کرتے ہیں۔ مجید امجد کی شاعری کا تہذیبی ڈھانچہ دراصل ہندوستانی تہذیب کے پس منظر میں تضاد اور ثنویت کی آویزش سے تشکیل پاتا ہے۔ یہ تہذیب اپنے اندر دراوڑی اور آریائی اثرات کی حامل ہے جس میں اجتماعیت کا تصور خاصا مضبوط ہے۔ مجید امجد کے یہاں ان تینوں تہذیبوں کی علامات کو تلاش کیا جا سکتا ہے(۶۹) نیز مجید امجد کا علامتی نظام جن کیفیات کا مرکب ہے اس میں

قدیم ہندوستانی جمالیات کا عکس بھی نظر آتا ہے(۷۰)۔ مجید امجد کی علامت کا تعین کرتے ہوئے مندرجہ ذیل تقسیم کی جا سکتی ہے:

i- گردوپیش (ثقافت، سماج اور فطرت) سے ابھرنے والی علامات

ii- تہذیبی و تاریخی علامات

iii- فلسفیانہ اور سائنسی علامات

iv- صوفیانہ واردات سے متعلق علامات

مجید امجد کی علامات میں ایک اہم علامت ''شجر'' کی ہے۔ یہ علامت کئی شکلوں میں ان کے یہاں نظر آتی ہے۔ ان کی شاعری میں شجر کا پہلا حوالہ تو ایک آزاد اور خوش قسمت مخلوق کی شکل میں اُبھرتا ہے جو انسان کے ہاتھوں سے محفوظ ہے۔ یہ اشارہ درحقیقت شہروں کے پھیلاؤ اور فطرت کے رفتہ رفتہ ختم ہوتے چلے جانے کی گواہی دیتا ہے۔ مجید امجد کی نظم ''گاڑی میں'' اگرچہ سرسری مشاہدے اور کیفیت کو ظاہر کرتی ہے مگر اس نظم میں ''شجر'' کے بطور علامت بن جانے کا اشارہ ملتا ہے جو آگے چل کر ''توسیعِ شہر'' میں ظہور پذیر ہوتی ہے مگر بین السطور جو فکر کارفرما ہے وہ دونوں نظموں میں ایک ہے۔ نظم ''گاڑی میں'' کے دو شعر ملاحظہ ہوں:

پیڑوں کے شاخچوں پہ یہ چہکتے ہوئے طیور
تا کا جنھیں کبھی نہ شکاری کی گھات نے
تم کتنے خوش نصیب ہو آزاد جنگلو
اب تک تمہیں چھوا نہیں انساں کے ہات نے

(''گاڑی میں''، ص۱۴۴)

ان اشعار میں شہروں کے پھیلاؤ کے سبب کٹتے ہوئے اشجار سے ہمدردی کا اظہار ملے گا، یہاں ان کا مشاہدہ نظم کا محرک بن رہا ہے جب کہ ''توسیعِ شہر'' میں تو یہ ایک مکمل تجربے کی شکل اختیار کر جاتا ہے کہ جب نہر کے کنارے درختوں کی لمبی قطار کو فقط بیس ہزار کے عوض قاتل تیشوں کے سپرد کر دیا گیا تھا۔ شجر کا کٹنا انھیں انسان کے کٹنے سے کم نظر نہیں آیا اور وہ سہمی دھوپ کے زرد کفن میں لپٹی لاشوں کو بڑی حسرت اور آرزو سے دیکھ رہا ہے۔ یہاں شجر زندگی، شادابی، خوشحالی اور فکری نمو کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ پہلی نظم کے برعکس یہاں شجر کے ساتھ شاعر کا

ایک گہرا جذباتی اور فکری رشتہ نظر آتا ہے۔

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
جھومتے کھیتوں کی سرحد پر ، بانکے پہرے دار
گھنے ، سہانے ، چھاؤں چھڑکتے ، بور لدے چھتنار
بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار
جن کی سانس کا ہر جھونکا تھا ایک عجیب طلسم
قاتل تیشے چیر گئے ، ان ساونتوں کے جسم
گری دھڑام سے گھائل پیڑوں کی نیلی دیوار
کٹتے ہیکل ، جھڑتے پنجر ، چھٹتے برگ و بار
سہمی دھوپ کے زرد کفن میں لاشوں کے انبار
آج کھڑا میں سوچتا ہوں اس گاتی نہر کے دوار
اس مقتل میں صرف اک میری سوچ ، لہکتی ڈال
مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک، اے آدم کی آل

(''توسیعِ شہر''، ص۳۴۶)

مجید امجد کے یہاں ''شجر'' کا ایک حوالہ بے نیازی، گیان دھیان اور ذات کے اندر ڈوب کر شناخت کر لینے کا بھی ہے۔ ویسے بھی ہندوستانی تہذیب اور تاریخ میں درخت اور اس کی چھاؤں عرفان و آگہی، تپسیا اور نروان حاصل کرنے کی جگہ ہے۔ اس گھنی چھاؤں میں جو نروان حاصل ہوتا ہے وہ گردن فرازانِ جہاں کا منصب نہیں بلکہ یہ تو وہ کمزور ہاتھ ہے جو سینکڑوں گرتے ہوؤں کی دست گیری کرتا ہے۔ ''شجر'' دستگیری کا جو فریضہ سرانجام دیتا ہے اس کے لیے وہ مدتوں ایک جگہ پر رہ کر اپنے ہاتھ ٹہنوں کی شکل میں پھیلائے رکھتا ہے۔

تنگ پگڈنڈی __ سرِ کہسار بل کھاتی ہوئی
نیچے ، دونوں سمت گہرے غار ، منہ کھولے ہوئے
آگے ، ڈھلوانوں کے پار اک تیز موڑ اور اس جگہ
اک فرشتے کی طرح نورانی پَر تولے ہوئے

جھک پڑا ہے آ کے رستے پر کوئی نخلِ بلند
تھام کر جس کو گزر جاتے ہیں آسانی کے ساتھ
موڑ پر سے ، ڈگمگاتے رہروؤں کے قافلے
ایک بوسیدہ ، خمیدہ پیڑ کا کمزور ہاتھ
سینکڑوں گرتے ہوؤں کی دستگیری کا امیں
آہ ، اُن گردن فرازانِ جہاں کی زندگی
اک جھکی ٹہنی کا منصب بھی جنھیں حاصل نہیں

(''ایک کوہستانی سفر کے دوران''، ص۱۸۸)

''شجر'' کی علامت کا ایک حوالہ عورت یا محبوبہ کا ہے۔ ان کے یہاں عورت کے مختلف چہروں کو ''شجر'' کی شکل میں دیکھا گیا ہے۔ کبھی اس کی لچکیلی شاخیں محبوب کی بانہوں کی یاد دلاتی ہیں تو کبھی یہ مادرانہ شفقت کے ساتھ بچوں کو تھپکاتے ہوئے دکھائی دیتی ہیں۔

گھور گھٹاؤں کے نیچے
پیڑوں کی لچکیلی باہیں
کونپلوں کے کنگن

(''گھور گھٹاؤں سے''، ص۵۲۱)

درختوں کے اس جھنڈ سے جب گزرا
خنک چھاؤں کی ٹکڑیاں سی مرے جسم پر تھرتھرائیں
مرے جسم سے گر کے ٹوٹیں

(''یہ سرسبز پیڑوں کے سائے''، ص۴۲۵)

مجید امجد کے یہاں ''شجر'' کی علامت ایک زندہ اور جیتی جاگتی روح کے طور پر ابھری ہے۔ یہ روح کئی شکلیں بدل کر خود شاعر کا روپ بھی دھار لیتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا اپنے مضمون ''مجید امجد کی شاعری میں شجر'' میں لکھتے ہیں کہ

''اس نے شجر کو نہ صرف اس کے ہر روپ میں دیکھا ہے بلکہ ہر زاویے سے اس کا نظارہ بھی کیا ہے۔ شجر مجید امجد کے لیے بیک وقت ایک دوست، محبوب،

دستگیر اور دان وتار اور دان طلب ہستی ہے اور آخر میں تو یوں لگتا ہے جیسے
خود مجید امجد بھی ایک ہرے بھرے شجر کی طرح ہے۔ایک ایسا شجر جس کی جڑوں
نے ساری زمین کو اپنے کلاوے میں جکڑ رکھا ہے اور اس کا چھتنار اپنا سر اُٹھائے
آسمانوں سے محوِ گفتگو ہے۔" (۷۱)

مجید امجد کے یہاں افکار کا تنوع اس کے یہاں "بچے" کی علامت میں بھی واضح شکل میں نظر آتا ہے جو کہ نئی نسل کا تازہ دم نمائندہ ہے۔ مجید امجد کے یہاں "بچہ" حال اور مستقبل کی درمیانی کڑی ہے جو آنے والے روشن دنوں کی اُمید ہے۔ اس کی معصومیت اور اس کا بھولپن دراصل زندگی کی معصومیت اور زندگی کے بھولپن کی علامت ہے۔ وہ بچے کو زندگی کی علامت سمجھتے ہیں، ان کے نزدیک اگر ہم اپنے بچپن میں روشن دن نہیں دیکھ سکے تو یہ بچے جو کہ روشن مستقبل کی علامت ہیں، ان روشن دنوں کی ضمانت بن سکتے ہیں۔

ننھے کی نوبیں آنکھوں میں تارا
اپنے اندر، ساری دنیا کے عکس، اب بھی، اس طرح، لے کر آتا ہے
جیسے کروڑوں برس پہلے کے بچے

("ننھے کی نوبیں آنکھوں"، ص ۵۹۸)

"بچہ" مجید امجد کے یہاں وقت کی علامت کے طور پر بھی ظاہر ہوتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ وہ زندگی کے تسلسل میں مصائب اور تقدیر کے جبر کی طویل کہانی بھی سناتا ہے جو ایک نسل سے دوسری نسل اور دوسری سے تیسری نسل میں منتقل ہوتی جاتی ہے۔ مجید امجَد کا اپنا بچپن بھی انھی دکھوں سے عبارت ہے وہ بھی اپنے دَور میں جنوریوں کی سردیوں میں بنا بٹن کے گریبانوں کے پلو اپنے کانوں میں اٹکائے بڑی حسرت سے پراٹھوں جیسے چہروں کو دیکھا کرتے تھے۔ اس صورتِ حال میں مجید امجد "بچے" کے ساتھ نئے دنوں کی اُمید وابستہ کرتے ہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اپنے بچپن کے پس منظر سے مایوس ہونے والے شاعر کو "بچہ" ہی مایوسی اور کرب کی کیفیت سے آزادی دلاتا ہے۔ مجید امجد کے یہاں یہ علامت اس لیے بھی اہمیت اختیار کر جاتی ہے کہ "بچہ" انھیں قنوطی ہونے اور مایوسی کے گہرے کنویں میں گرنے سے بچا لیتا ہے۔

ننھے بچو، مجھ کو اب تک یاد ہے جب میں تمہاری عمر میں تھا

تب، وہ لوگ جو مجھ سے بڑے تھے، کتنے اچھے لوگ تھے
سچے اور بھلے
ننھے بچو، کل جب تم اس عمر میں ہو گے، میں جس عمر میں ہوں
تب وہ لوگ جو تم سے بڑے تھے
کبھی کے مٹی اوڑھ کے سارے سو بھی چکے ہوں گے
جانے تم اس وقت ہمارے بارے میں کیا سوچو گے
شاید وہ دن بڑے کٹھن ہوں، پھر بھی اتنا کچھ تو یاد رکھو گے
کیسے لوگ تھے خود تو اپنے لہو میں ڈوب گئے
لیکن اس مٹی پر آنچ نہ آنے دی
جس پر آج تمہاری آرزوؤں کے باغ مہکتے ہیں
(''ننھے بچو''، ص۴۴۲)

بیٹی! شاید تم تو کہیں کسی دہلیز پہ دو منقوط گلابی گال آنکھوں سے لگا کر
نئی سفید جرابوں والے کسی کے ننھے سے پیروں میں گرگابی کے تسمے کسنے بیٹھ گئیں ___ اور
یہاں، ادھر اب، ساتھ ساتھ جڑے ہوئے میزوں کی اک لمبی پٹڑی بچھ بھی چکی ہے، حدِ زمیں تک
ظلم کے ٹھیلے روز اس پٹڑی پر، بے بس زندگیوں کو دُور افق کے گڑھے میں ڈھونے آتے ہیں
اور میں، اب بھی تمہارے کہے پر، اس پٹڑی کے اک تختے پر
عمروں کی گنتی کے چھٹے دہے پر
اس دنیا کا رستہ دیکھ رہا ہوں، جس پر تمہارے نازک دل کی
مقدس سچائی کا حوالہ بھی تھا
جانے پھر تم کب گزرو گی ادھر سے ___ اس دنیا کو ساتھ لیے ___
(''اس دن اس بر فیلی تیز ہوا''، ص۴۵۳)

مجید امجد کی شاعری میں '' بچے'' کی علامت ہی کے حوالے سے دو جہتیں اور نمایاں طور پر نظر آتی ہیں، پہلی یاد کا حوالہ ہے۔ بچپن سے محبت کا رویہ لگ بھگ انسانی فطرت کا بنیادی تقاضا ہے، انسان سوچوں ہی سوچوں میں بچپن کی طرف مراجعت کرتا ہے، وہ گزری بہاروں، بے فکر شاموں، کرب سے آزاد روز و شب، پرانی گلیوں، رشتوں، اقدار، غرض ہر حوالے کو ماضی کے آئینہ میں دیکھتا ہے۔ مجید امجد کے یہاں '' بچہ'' کی علامت ماضی کی طرف لوٹ جانے کی خواہش کو اُجاگر کرتی ہے۔

اور اب، یہ اک سنبھلا سنبھلا، تھکا تھکا سا شخص
اب بھی جس کے جھریوں والے چہرے پر اک پیلی سوچ کا بچپن ہے
ساری عمر اس کی
اپنی اس اک دُھن کو بڑھاوا دینے میں گزری

آگے چل کر کہتے ہیں

اور وہ خود ساکت
اس کے گرد تیز ہراساں قدموں کا اک لہراتا جنگل
اور وہ ان قدموں کے سفر میں تنہا
جاتے جاتے کسی نے پوچھا، '' بھائی کیسے ہو''
اس کی آنکھوں میں بچپن لوٹ آیا

('' اور اب یہ اک سنبھلا سنبھلا''، ص ۵۳۳، ۵۳۴)

'' بچے'' کے حوالے سے دوسری جہت سماجی، معاشرتی اور فکری کے ساتھ ساتھ فلسفیانہ اور حکیمانہ ہے۔ اس علامت کو اگر مربوط انداز سے دیکھا جائے تو افکار کی کڑی بنتی چلی جاتی ہے۔ اس کے یہاں بچپن کے حوالے سے طبقاتی نظام جیسے عمرانی و سماجی افکار اور تقدیر کی جبریت کے شعور جیسے فلسفیانہ افکار ملتے ہیں۔ ان کے یہاں سگریٹ کی خالی ڈبیوں کا محل بنانے والا جب چتا کا رزق بنتا ہے تو اسی شام اس کا بیٹا انھیں خوابوں کو دامن میں بھر کر نئے محل سجانے کے سپنے دیکھنے لگتا ہے۔ اس طرح تقدیر کی جبریت کا چکر چلتا رہتا ہے۔ نظم '' پنواڑی''، '' طلوعِ فرض''، '' جیون دیس'' وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں '' بچے'' کی علامت کے حوالے سے تقدیر کی جبریت کو موضوع

بنایا گیا ہے۔

کنٹھا پہنے اک متوالا بالا ریڑھی والا
موڑ موڑ پہ جیون رت کی زخمی کلیاں بانٹے
جینے کے یہ سارے جتن انمول سے کی مایا
سدا رہیں ان سدا بہار دکھوں کے روپ سہانے
تو بھی رک کر اس بھنڈار سے اپنی جھولی بھر لے
تیری تڑپ کا انت یہی ہے اے دل، اے دیوانے

(''جیون دیس''، ص ۳۲۵)

ان تمام جہتوں کے ساتھ ساتھ یہ بات سب سے اہم ہے کہ مجید امجد کے یہاں ''بچے'' کی علامت مستقبل سے محبت کے طور پر تخلیق ہوتی ہے۔ وہ گزرتے ہوئے وقت کے اثرات کو محسوس کرتے ہیں اور سماج میں پھیلے دکھوں کو پوری طرح محسوس کرتے ہیں۔ دکھوں کا یہ مسلسل احساس ان کے لہجے کو کسی حد تک قنوطی بھی کرتا ہے مگر ''بچہ'' مجید امجد کو مکمل طور پر قنوطی ہونے سے بچا لیتا ہے۔(۷۲)

مجید امجد کی شاعری میں ''دھوپ'' کی علامت بھی گہری معنویت کی حامل ہے۔ اگرچہ ان کے یہاں اس علامت کو تواتر کے ساتھ استعمال نہیں کیا گیا تاہم اس کا معنوی پھیلاؤ خیال کی کئی جہتوں کو سامنے لاتا ہے۔ اُردو شاعری میں ''دھوپ'' کے حوالے سے جو مضامین باندھے گئے ہیں اس میں اس کے افادی اور غیر افادی دونوں پہلوؤں کو مدنظر رکھا گیا ہے تاہم مجید امجد کے یہاں ''دھوپ'' کی علامت انفرادی سطح پر اور چھاؤں کے جدلیاتی رشتے کے ساتھ، دونوں صورتوں میں نظر آ جاتی ہے۔

''دھوپ'' کے تلازمات پر نظر ڈالیں تو روشنی، حرارت، اجالا اور اسی کے حوالے سے زندگی کی رنگا رنگی کا پہلو جڑا ہوا ہے یعنی ''دھوپ'' محض ایک فطری مظہر نہیں بلکہ یہ اپنے مختلف جلوؤں کے ساتھ زندگی ہی کی علامت بن جاتی ہے اور اگر ''دھوپ'' کی فلسفیانہ جہت کو دیکھیں تو یہ شعور، آگہی اور حقیقت آشنا ہونے کی علامت بن جاتی ہے۔ مجید امجد نے اس علامت کو تقریباً ہر شکل اور ہر روپ سے دیکھا ہے۔ مثال کے طور پر دھوپ کو روشنی اور تیرگی کے جدلیاتی تعلق سے

واضح کرتے ہوئے کہتے ہیں:

جس طرف کو سورج ہے اس طرف درختوں کی
شبنمیں جبینوں پر تیرگی کا پَر تو ہے
تیرگی کے پَر تو کا رُخ ہماری جانب ہے
جس طرف کو سورج ہے اس کی دوسری جانب
سربلند پیڑوں کی شبنمیں جبینوں پر
روشنی کا پَر تو ہے روشنی کے پَر تو کا
رُخ ہماری جانب ہے

آخری بند دیکھیں:

تُو نے ہم سفر دیکھا دھوپ ہے کہ سایہ ہے
رہرووں کی مایا ہے دُور دُور تک رستا
دُور دُور تک دنیا دُور دُور تک سب کچھ
اک عجب سہانا پن۔ صبح کے اجالے میں

(''صبح کے اجالے میں''، ص ۳۶۳،۳۶۴)

''دھوپ'' کی علامت کے جو مختلف روپ بیان کیے گئے ہیں اور جو تلازمات باندھے گئے ہیں وہ دراصل زندگی سے متعلق ہیں، زندگی بھی دھوپ اور چھاؤں کے کھیل سے عبارت ہے جس میں وقفے وقفے کے ساتھ تبدیلیاں رونما ہوتی چلی جاتی ہیں۔ بہر حال یہ تو ظاہر ہے کہ مجید امجد دھوپ کو زندگی بخش محرک خیال کرتے ہیں، ایک ایسا محرک جو رُتوں کو رعنائی اور موسموں کو رنگ دیتا ہے، اس حوالے سے ان کی نظم ''صاحب کا فروٹ فارم'' نہایت اہمیت کی حامل ہے جس میں دھوپ کے مہین آنچل کو دنوں کا رس قرار دیا گیا ہے۔ اس نظم کے حوالے سے ''دھوپ'' کی علامت کی وضاحت کرتے ہوئے امتیاز حسین لکھتے ہیں کہ ''اس نظم میں 'دھوپ' کئی علامتی پَرتو کے ساتھ موجود ہے۔ پہلے درجے پر یہ ایک ایسے آبِ حیات کے طور پر ظاہر ہوتی ہے جس کے امرت سے پھل ٹھنڈک اور مٹھاس حاصل کرتے ہیں اور پھول مہک اور دلکشی حاصل کرتے ہیں۔ شاید یہ دھوپ کی تخلیقی قوت ہے۔''(۴۷) اور دیکھا جائے تو ''دھوپ'' زندگی ہی کا روپ دھار کر سامنے

آتی ہے۔

یہ دھوپ، جس کا مہین آنچل

ہوا سے مس ہے

رتوں کا رس ہے

تمام چاندی، جو نرم مٹی نے پھوٹتے بور کی چٹکتی چنبیلیوں میں انڈیل دی ہے

تمام سونا، جو پانیوں، ٹہنیوں، شگوفوں میں بہہ کے ان زرد سنگتروں میں ابل پڑا ہے

تمام دھرتی کا دھن، جو بھیدوں کے بھیس میں دُور دُور تک سرد ڈالیوں پر بکھر گیا ہے

رتوں کا رس ہے، رتوں کے رس کو

گداز کرلو

سبو میں بھرلو

یہ پتیوں پر جمے ہوئے زرد زرد شعلے، یہ شاخساروں پہ پیلے پیلے پھلوں کے گچھے

جو سبز صبحوں کی سج میں پل کر، کڑی دو پہروں کی لُو میں ڈھل کر

خنک شعاعوں کی اوس پی کر______

(''صاحب کا فروٹ فارم''، ص ۳۷۶)

مجید امجد نے جہاں ''دھوپ'' ایسے مظہر کو علامت کا درجہ دیا ہے، وہاں دیگر فطری مظاہر بھی کسی نہ کسی حوالے سے علامتی پیرائے میں نظر آ جاتے ہیں۔ مثلاً ''ہوا'' دھوپ کی طرح ایک زندگی بخش محرک ہے بلکہ عناصرِ اربعہ میں ایک اہم ستون کا درجہ رکھتی ہے۔ مجید امجد نے بعض نظموں میں اس علامت کو زندگی اور انکشافِ زندگی کے حوالے سے دیکھا ہے۔ مثال کے طور پر ''وہ ایک دن بھی عجیب دن تھا'' میں ہوا زندگی کا رقص بن گئی ہے۔ نظم ''ایک شام'' میں یہ جذبات کی متنوع صورتوں میں سامنے آتی ہے اور نظم ''دوام'' میں یہ انکشافِ ذات کا حوالہ بن گئی ہے۔ یہ انکشاف روحانی بھی ہے اور ایک حوالے سے خالص جنسی بھی۔ ڈاکٹر انور سدید اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ

''ان کی نظم 'دوام' بظاہر خارج کا ایک دلچسپ بیانیہ ہے اور اُس میں تیز ہوا ایک ایسے تخریبی روپ میں ظاہر ہوتی ہے جو کرۂ ارض کو سورج کی کالی ڈھال سے ٹکرا

دینے کی قوت رکھتی ہے۔ تاہم نظم کے بین السطور پر نظر ڈالیں تو ہوا کا یہ طوفانی
خروش اپنی تمام پیکار فرد کے داخل میں ہی پیدا کرتا ہے اور نظم کے آخر میں یہ بات
کھلتی ہے کہ تیز ہوا منہ زور اور فعال جنسی جذبے کی زندہ علامت ہے۔'' (۷۴)
نظم کی آخری سطریں ملاحظہ ہوں:

کہیں اس کھولتے لاوے میں بل کھاتے جہانوں کے
سیہ پشتے کے اوجھل، ادھ کھلی کھڑکی
کوئی دم توڑتی صدیوں کے گرتے چوکھٹے سے جھانکتا چہرا
زمینوں، آسمانوں کی دہکتی گرد میں لتھڑے خنک ہونٹوں سے یوں پیوست ہے اب بھی
ابھی جیسے سحر بستی پہ جیتی دھوپ کی مایا انڈیلے گی
گلی جاگے گی، آنگن ہمہمائیں گے
کوئی نیندوں لدی پلکوں کے سنگ اُٹھ کر
کہے گا ـــــــ ''رات کتنی تیز تھی آندھی''

(''دوام''، ص ۳۶۶)

فطرت سے اخذ شدہ علامات میں ایک علامت ''پرندے'' کی بھی ہے، جو مجید امجد کے یہاں خاص معنویت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اس علامت کا پہلا عکس ان کی نظم ''بن کی چڑیا'' میں نظر آتا ہے۔ نظم میں ایک چڑیا اپنے من کی کہانی سنا رہی ہے، یہ کہانی زندگی کے کئی زاویوں سے پردہ اُٹھاتی ہے مگر ظالم تنہائی کے سبب میدان، وادیاں اور ٹیلے سبھی بہرے ہو چکے ہیں۔ چڑیا کا یہ الاپ ایک شاعر کے نغموں سے مماثل ہے کہ ایک شاعر زندگی کے اَن دیکھے منظروں کو بھی دیکھنے کی صلاحیت رکھتا ہے اور اس گہرے بھید کو اپنی شاعری میں بیان کرتا ہے مگر کوئی بھی اس کے نغموں پر کان دھرنے کو تیار نہیں ہے تاہم شاعر چڑیا کی طرح اس بات سے بے نیاز ہے کہ کوئی اس کی بات سن بھی رہا ہے یا نہیں۔ درحقیقت اس نظم میں اُس تخلیقی وفور کی طرف اشارہ ہے جو زندگی کے بھید جاننے اور اسے بیان کرنے پر اکساتا ہے، چند مصرعے ملاحظہ ہوں:

کیا گاتی ہے ، کیا کہتی ہے ، کون اس بھید کو کھولے؟
جانے دور کے کس اَن دیکھے دیس کی بولی بولے

کون سنے ، ہاں کون سنے راگ اس کے ، راگ ، البیلے
سب کے سب بہرے ہیں ، میداں ، وادی ، دریا ، ٹیلے
ظالم تنہائی کا جادو ، ویرانوں پر کھیلے
دُور سرابوں کی جھلمل روحوں پر آگ انڈیلے
نوک نوکِ خار کھلنڈرے ہرنوں کو کلپائے
گانے والی چڑیا اپنا راگ الاپے جائے

(''بن کی چڑیا''، ص ۱۷۴)

''پرندے'' کی علامت آگے چل کر نظم ''پکار'' میں پھر اُبھر کر سامنے آتی ہے، یہاں یہ علامت ایک خوف اور ڈر کی کیفیات کی عکاس ہے، یہ خوف موت کا ہے جو خود شاعر کو زندگی سے لاحق ہے، وہ بجلی کے تار پر بیٹھنے والی لالی کے حوالے سے فکرمند ہے۔ یہ انداز مجید امجد کی لاشعوری کیفیات کو جاننے کے لیے مددگار ثابت ہوسکتا ہے مگر یہاں بھی نظم کے آخر میں ایک آواز ہے جو ''بن کی چڑیا'' میں الاپ کی شکل میں تھی مگر یہاں ایک چیخ کی صورت میں ہے مگر یہ چیخ بے سود پکار سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔ یقیناً دونوں نظموں میں آواز (یا چیخ) جو کہ بے سود ہے ایک نئی سمت کے سفر کا اشارہ ہے۔

میرے دل سے چیخ اک ابھری، میں للکارا
(جیسے کوئی بجے نقارا)
میری صدا پر بامِ اجل سے کندھے تول کے اڑ گئی ''لالی''
نیلے پیلے پنکھوں والی
اور اک تم ہو
انگاروں پر بیٹھے ہو اور پھولوں کے سپنوں میں گم ہو
میرے دل کی اک اک چیخ تمھیں بے سود پکارے

(''پکار''، ص ۳۱۱)

اور اس بے سود چیخ کی وضاحت نظم ''موانست'' میں ہو جاتی ہے کہ موت کا وہ خوف جو دل میں پروان چڑھ رہا تھا اب ایک مجسم سائے کی صورت میں شاعر کے سامنے آ جاتا ہے۔

پھاٹک کی آواز اور آہٹ کی ٹھوکر اس سائے کی آمد کا اعلان ہے جسے سن کر کالے پروں کو اوڑھ کر سونے والی کوئل کندھے جھٹک کے چونک جاتی ہے۔ مجید امجد کے یہاں موت کسی نہ کسی شکل میں نظم کے اندر اپنا اظہار پاتی ہے۔ ڈر، خوف، ہراس اور اور چونک چونک جانے کا عمل زندگی سے ڈرے ہوئے شخص کی طرف اشارہ ہے جو ایک پرندے کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔

کالے کالے پروں کو اوڑھ کر سونے والی وحشت
پاس کے پیڑ پہ کندے جھٹک کے، چونکی، چیخی
جیسے کوئی اس کی طرف جھپٹا ہو
ڈرتے ڈرتے اس نے نیچے اندھیارے میں جھانکا
اوہو یہ تو ایک وہی سایہ تھا ـــــــ

(''موانست''، ص۲۷۴)

اس نظم کی شعری لفظیات کا جائزہ بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا۔ رات، کالے کالے پَر، وحشت، اندھیارا، سایہ، روشنیوں سے پہلے، لرزاں دھبا، کوئل وغیرہ مل کر ایک تاریک منظر کو اُبھارتے ہیں۔ یہ تاریکی اور ٹھنڈک کا احساس، لاشعوری طور پر موت کی طرف اشارہ بن جاتا ہے۔ ''پرندے'' ہی کی علامت کا ایک تلازمہ موت کی شکل میں سامنے آتا ہے اور یہاں موت کا ایک اور روپ بھی ملتا ہے یعنی ایک ڈائن کا روپ جو نظم ''اے ری چڑیا'' کا موضوع ہے۔ اِس ڈائن کی پتلی چڑیا کی تاک میں ہے۔ ایک اور زاویے سے دیکھیں تو یہ علامت نا آسودہ خواہشوں کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ ایک ایسا الاپ جو کوئی نہیں سنتا، ایک ایسی چیخ جو بے سود پکار سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی اور ایک ایسی معصوم چڑیا جس کو ڈائن کی آنکھ نے دیکھ لیا ہے۔ غرض یہ علامت کئی رنگوں میں اپنی معنویت کا اظہار کرتی ہے۔

جانے اس روزن میں بیٹھے بیٹھے
تو کس دھیان میں تیری، چڑیا، اے ری چڑیا
بیٹھے بیٹھے تو نے کتنی لاج سے دیکھا
پیتل کے اُس اک تل کو جو تیری ناک میں ہے
اپنی پت پر یوں مت ریجھ، خبر ہے، باہر

اک اک ڈائین آنکھ کی پتلی تیری تاک میں ہے

("اے ری چڑیا"، ص ۴۹۸)

مجید امجد کے یہاں "پرندے" کی علامت زندگی کی جبریت کا اشارہ بھی دیتی ہے۔ تاہم یہ جبریت ایک سطح پر موت ہی کے موضوع کا ایک عکس ہے۔ زندگی اپنی تمام تر آزادیوں کے باوجود جبر کا شکار ہے کیونکہ آزادی اپنے طور پر ایک جبر ہے بالکل اسی طرح جیسے زندگی گزارنا اور زندہ رہنا۔ مجید امجد نے زندگی کے اس جبر کو پرندے کے حوالے سے بیان کیا ہے۔ نظم "مینا" اسی جبریت کا بنیادی حوالہ ہے۔

میری باتیں سن کر، مجھ کو ٹِک ٹِک دیکھنے والی، چوکور آنکھوں والی، مینا
ہاں وہ قاتل اچھے تھے نا
اب تجھ کو وہ دن یاد آتے ہیں نا
اب اس وادی کی بھرپور گھنی سبز لتا میں اڑنا اور یوں راتب چننا کتنا مشکل ہے
اب یوں اُڑنے میں تیرے پَر دکھتے ہیں نا، مینا

("مینا"، ص ۵۳۶)

بحیثیت مجموعی "پرندے" کی علامت معصومیت، موت اور جبریت کا پہلو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ یہی اندازِ نظر مجید امجد کی بعض ان علامات میں بھی نظر آتا ہے جو ایک تہذیبی اور تاریخی تناظر کی حامل ہیں مثال کے طور پر ان کے یہاں "کنواں" وقت کی علامت ہے، جو ماضی، حال اور مستقبل کے جاودانی تسلسل کا اشارہ ہے۔ اس طرح "بیل" کی علامت بھی تہذیبی تناظر (وادئ سندھ کی تہذیب) کو اجاگر کرتی ہے، اس علامت کا پہلا روپ نظم "کنواں" میں نظر آتا ہے۔ نظم کا منظر نامہ دیہات کی زندگی سے متعلق ہے کہ کنواں ایک پراسرار گانا سناتا ہوا مسلسل چل رہا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ پراسرار گانا کون سا ہے؟ اس کا جواب خود شاعر دوسرے بند میں دیتا ہے اور یہ بات واضح ہوتی ہے کہ نظم عام سطح سے بلند ہو کر علامت کے درجہ تک پہنچ گئی ہے۔ اب کنواں وقت کے تسلسل اور بیلوں کا جوڑا مجبور اور بے بس انسانوں کی علامت ہے جو وقت کے گزرنے کے عمل میں خاموشی سے اپنی زندگی گزارتے چلے جارہے ہیں۔ یہاں بھی مجید امجد وقت کے جبر کو نظم کرتے ہیں۔ نظم کا دوسرا بند ملاحظہ ہو:

جسے سن کے رقصاں ہے اندھے تھکے ہارے بے جان بیلوں کا جوڑا بچارا
گراں بار زنجیریں، بھاری سلاسل، کڑکتے ہوئے آتشیں تازیانے
طویل اور لامنتہی راستے پر بچھا رکھے ہیں دام اپنے قضا نے
ادھر وہ مصیبت کے ساتھی ملائے ہوئے سینگوں سے سینگ، شانوں سے شانے
رواں ہیں نہ جانے
کدھر، کس ٹھکانے؟

نہ رکنے کی تاب اور نہ چلنے کا یارا

مقدر نیارا

(''کنواں''، ص۱۱۵)

مندرجہ بالا نظم میں بیلوں کی جوڑی کو بے جان، تھکا ماندہ اور زنجیر و سلاسل میں قید دکھایا ہے یقیناً یہ شبیہ وادیٔ سندھ کے قدیم کتبوں پر کندہ بیلوں کی شبیہ سے مختلف ہے کیونکہ ان کتبوں کے بیل توانا، صحت منداور لمبے سینگوں والے ہیں جو اپنے جسموں میں بھرپور تخلیقی طاقت رکھتے ہیں۔ صاف ظاہر ہے کہ ''کنواں'' میں مجید امجد نے یہ علامت عام انسانوں کے لیے برتی ہے جب کہ نظم ''ہڑپے کا ایک کتبہ'' ایک مکمل تہذیبی پس منظر کی حامل ہے اگر چہ اس نظم میں بھی ایک پہلو جبریت ہی کا نکلتا ہے کیونکہ مجید امجد دو بیلوں کی تہذیب (وادیٔ سندھ کی تہذیب) کی بجائے تین بیلوں (دو بیل اور ایک ہالی) کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ یعنی مجید امجد نے اس تہذیبی علامت کو سیاسی اور سماجی منظر نامے میں رکھ کر دیکھا ہے (۷۵)

کون مٹائے، اس کے ماتھے سے یہ دکھوں کی ریکھ
ہل کو کھینچنے والے جنوروں ایسے اُس کے لیکھ
تپتی دھوپ میں تین بیل ہیں تین بیل ہیں، دیکھ

(''ہڑپے کا ایک کتبہ''، ص۳۲۱)

یہی علامتی اظہار آگے چل کر بھی اپنا اثر برقرار رکھتا ہے۔ نظم ''بارکش'' اسی کا اظہاریہ ہے۔ یہاں بھی مجید امجد زندگی ہی کی جبریت کا موضوع پیش کر رہے ہیں:

چیختے پہیے، پتھ پتھریلا، چلتے بجتے سم

تپتے لہو کی رو سے بندھی ہوئی اک لوہے کی چٹان
بوجھ کھینچتے ، چابک کھاتے جنور ، ترا یہ جتن
کالی کھال کے نیچے گرم گٹھیلے ماس کا مان

(''بارکش''،ص۳۸۱)

مجیدامجد کی شاعری میں متذکرہ بالا علامات ان کے فکری اورفنی نظام کومرتب کرنے میں اہم کرداراداکرتی ہیں۔ان کے علاوہ اورمختصرعلامات بھی ان کی شاعری میں ظہور پذیرہوتی ہیں جوکسی نہ کسی حوالے سے موضوعاتی سطح پران واضح علامات ہی کافکری پھیلاؤ معلوم ہوتی ہیں۔مثال کے طور پر''ریل کی پٹڑی'' کی علامت ان کی نظموں ''ریل کا سفر'' (ص۷۷) ''عقیدۂ ہستی'' (ص۱۰۵) اور''ریلوے اسٹیشن پر'' (ص۳۲۸)،''بادل'' کی علامت ان کی نظموں ''گھٹاسے'' (ص۹۶) ''ہوٹل میں'' (ص۳۹۹) ''دکھیاں اکھیاں'' (ص۵۱۷) ''گھورگھٹائیں'' (ص۵۲۱) اور''برف'' کی علامت ان کی نظموں ''کوئٹے تک'' (ص۳۱۵) ''میونخ'' (ص۳۱۷) ''افسانے'' (ص۳۲۶) ''کیلنڈر کی تصویر'' (ص۳۴۰) اور''ہیولیٰ'' (ص۳۵۸) وغیرہ میں زیادہ نمایاں ہوکرسامنے آئی ہے۔

مجیدامجد کی شاعری میں یہ تمام علامات ایک مربوط فکری نظام کا پتہ دیتی ہیں۔علامات، سرسری مطالعہ میں تواپناالگ تخلیقی اظہار رکھتی ہیں اوراپنے تلازمات کے ساتھ موضوعات کی ایک خاص سمت کاتعین بھی کرتی ہیں مگراپنی روح میں یہ تمام علامات درحقیقت ایک ہی دھارے کی طرف بہتی چلی جارہی ہیں اوران کی تفہیم سے مجیدامجد کی شاعری کے تخلیقی انکشاف تک رسائی ممکن ہوسکتی ہے۔

— (۶) —

شعروادب میں کسی تخلیقی تجربے کی ضرورت اس وقت محسوس ہوتی ہے جب مروّجہ ادبی رویے عصری تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے اوران کا ساتھ دینے کی بجائے شدید یکسانیت اور کھوکھلے پن کا شکارہوجائیں۔موضوعات کی ترسیل اورابلاغ کادائرہ جب تنگ ہونے لگےاور نئے امکانات رفتہ رفتہ معدوم ہونے لگیں تواس صورتِ حال میں تازہ موضوعات اوراظہار کے

نئے تخلیقی پیرائے تراشنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ بلاشبہ ہر تخلیقی پیرائیہ گزشتہ تجربات کو اپنے جلو میں لے کر چلتا ہے تاہم ہر عہد کا ادبی شعور خود بھی نئے فنی وفکری پیرایوں کو متعین کرتا ہے۔ یوں نئے امکانات کا ظہور ایک میکانکی عمل بننے کی بجائے دوطرفہ تخلیقی اظہاریہ بن کر اُبھرتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک اور بات بھی قابل ذکر ہے کہ نیا امکان گزشتہ کی کلی نفی یا رد نہیں ہوتا بلکہ وہ گزشتہ تجربات کی توسیع کا کام سرانجام دیتا ہے۔ بیسویں صدی میں اُردو شاعری کا تاریخی اور تہذیبی ذہن خود کو انگریزی اثرات سے جوڑتا ہے، قبولیت کا یہ عمل فنی اور فکری حوالوں سے تکمیل پذیر ہوتا ہے۔ اسی کے زیرِ اثر اُردو میں نئے موضوعات، ہیئتوں اور تکنیکی پیرایوں کو فروغ حاصل ہوا اور اُردو ادب، تاریخ، نفسیات، فلسفہ، مصوری، معاشیات اور عمرانیات ایسے مضامین سے تخلیقی سطح پر آشنا ہوا۔ انھی تکنیکی پیرایوں میں ایک پیرائیہ پیکر تراشی یا تمثال آفرینی کا بھی ہے۔

پیکر یا امیج کی اصطلاح بنیادی طور پر علم نفسیات سے متعلق ہے اور اسی ذریعہ سے یہ ادب میں متعارف ہوئی ہے۔ شعروادب میں اسے لفظی پیکر تراشی کا نام دیا گیا ہے۔ یہ ایک سطح پر وہ ذہنی کیفیت ہے جو کسی جذباتی ہیجان کی شکل میں نمودار ہوتی ہے، شاعری میں اس کا اظہار لفظوں کے ذریعہ تصویر کشی کی شکل میں ہوتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے لفظوں میں پیکر تراشی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''ہر وہ لفظ جو حواسِ خمسہ میں کسی ایک (یا ایک سے زیادہ) کو متوجہ اور متحرک کرے پیکر ہے یعنی حواس کے اس تجربے کی وساطت سے ہمارے متخیلہ کو متاثر کرنے والے الفاظ پیکر کہلاتے ہیں۔'' (۷۶) گویا پیکر تراشی ایک ایسا فنی حربہ ہے جو حواس کے تحرک سے اظہار پاتا ہے اور ایک سطح پر حسیاتی ادراک کی بازیافت کا حوالہ بن جاتا ہے۔ اُردو میں اس کو محاکات نگاری کا نام بھی دیا گیا ہے۔ شبلی نعمانی نے محاکات نگاری پر خاصی بحث کی ہے۔ ان کے خیال میں:

> ''محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔'' (۷۷)

اگرچہ آگے چل کر شبلی نعمانی مدلل انداز میں مصوری اور شاعرانہ مصوری کے باہمی امتیازات کی نشان دہی کرتے ہیں (۷۸) مگر محاکات نگاری کو پیکر تراشی کے مماثل قرار نہیں دیا جا سکتا کیونکہ پیکر تراشی، تخلیقی سطح پر اتنا سادہ فنی اظہاریہ نہیں ہے جتنا محاکات نگاری کے ضمن میں کہا گیا ہے بلکہ پیکر تراشی ایک ایسا فنی انداز ہے جو پڑھنے والے کے ذہن مین لفظوں سے ایسی

تصویریں بناتا ہے جو نہ صرف ہمارے حسّی ادراکات کو بیدار کرتی ہیں بلکہ اسے زندگی کے کسی گہرے تجربے اور انکشاف سے روشناس بھی کرتی ہیں۔ یوں محاکات اور پیکرتراشی کو ایک دوسرے سے الگ کرنا بھی ضروری ہے کہ اپنے عہد، سماج اور تخلیقی عمل کی جو پیچیدگی پیکرتراشی میں بیان کی جاسکتی ہے وہ محاکات کے سادہ بیانیہ میں آنا ممکن نہیں ہے۔ یہاں شمس الرحمٰن فاروقی کے الفاظ میں ''فن کار کو کسی خواب یا مراقبہ کی منزل سے گزرنے اور جذبے وغیرہ کو ہیولیٰ کی شکل میں پیش کرنے یا کسی لمحۂ خاص کے تمام زمانی اور مکانی رشتوں سمیت تجسیمی شکل میں پیش کرنے وغیرہ کے پراسرار عمل کے بجائے اپنے حواسِ خمسہ کو پوری طرح بیدار رکھنا اور اس طرح آپ کے حواس خمسہ کو بیدار کرنے کا عمل کرنا پڑتا ہے۔''(۷۹)

پیکرتراشی کی تعریف، اقسام، خصوصیات اور طریقۂ کار کے حوالے سے بہت کچھ لکھا گیا ہے، بہت سے ناقدین اور محققین نے اُردو اور انگریزی حوالوں سے پیکرتراشی کے فن کی وضاحت کی ہے(۸۰) اس لیے ان مباحث کو چھیڑنا دُہرانے کے مترادف ہوگا تاہم یہ بات کہنا ضروری ہے کہ پیکرتراشی شعری تجربے کا لازمہ ہے۔ ایک شاعر جس قدر باریک بیں مشاہدے کا حامل ہوگا اس کے یہاں اس قدر بلیغ پیکر ابھریں گے۔ یہ تکنیک محض منظرنگاری کا فریضہ سرانجام نہیں دیتی بلکہ زندگی کی اُس پیچیدگی کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے جو پیچیدگی وقت کے ساتھ ساتھ اقدار، معاشرتی رویوں، سماجی افعال اور صورتِ حال میں رونما ہوتی چلی جاتی ہے۔ یوں پیکرتراشی خارجی حوالے سے تو متحرک تصویرکشی ہے مگر داخلی حوالے سے (جو کہ زیادہ مضبوط حوالہ ہے) یہ اشیا کی ماہیت، رویوں کی تبدیلی، بدلتے ہوئے تاریخی وتہذیبی تناظر اور ادبی ارتقا کو سمجھنے کا موثر ذریعہ ہے۔ یہ فنی تکنیک اپنے کامل بیان میں تشبیہ اور استعارے سے بلندتر ہو کر علامت کے درجہ پر اپنا اظہار پاتی ہے اور ایسے پیکروں کو سامنے لاتی ہے جن کے پس منظر میں اپنے عہد کا شعور دکھائی دیتا ہے یعنی یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایک مکمل شعری پیکر اپنے عہد کی اجتماعی زندگی کا مظہر ہوتا ہے ایک ایسی اجتماعی زندگی جو فرد، سماج، کائنات کے باہمی رشتوں میں گندھی ہوئی ہے اور روز بروز اپنی ہیئت میں پیچیدہ تر ہوتی چلی جارہی ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور بات بھی مدنظر رکھنی ضروری ہے کہ پیکرتراشی میں ایک تخلیق کار کی شخصیت، اس کے عہد، سماج اور گردوپیش کے حالات و واقعات بھرپور طریقے سے اثرانداز ہوتے ہیں۔ چونکہ تخلیق میں زندگی کے داخلی و خارجی مظاہر،

شعوری و لاشعوری محرکات، حسی ادراکات اور تجربے و مشاہدے کا بھرپور اظہار ہوتا ہے اس لیے ایک سطح پر تخلیق پیکروں ہی کی جمالیاتی ترتیب کا دوسرا نام بن جاتی ہے۔

اُردو شاعری کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ہر عہد میں شعرا نے اس فنی حوالے کو شعوری و لاشعوری طور پر اپنی تخلیق میں پیش کیا ہے۔ کلاسیکی شاعری میں پیکر تراشی محض شعری حسن تک ہی محدود رہی ہے اس کو بطور ایک باقاعدہ تکنیک یا اصطلاح کے استعمال نہیں کیا گیا، یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی شاعری میں اکہرے یا یک رُخے پیکر زیادہ نمایاں طور پر سامنے آتے ہیں یا پھر زیادہ سے زیادہ چلتی پھرتی تصویریں ہی تخلیق کی گئیں مگر جدید شاعری میں یہ فنی اظہار ایک باقاعدہ اصطلاح اور تکنیک کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ پیکر تراشی کے ضمن میں جو تکنیکی نوعیت کے مباحث سامنے آئے ہیں انھوں نے اسے باقاعدہ ایک مکمل فن کا درجہ دے دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شعرا نے اس فنی حربے کے ذریعہ زندگی کے مظاہر کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور زندگی کے ان تمام پہلوؤں کو اُجاگر کیا ہے جو ساخت کے اعتبار سے خاصے پیچیدہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید شعرا نے حسّی ادراکات اور اس سے بڑھ کر ماورائے واقعیت صورتِ حال کو بھی لفظوں میں عکس بند کیا ہے۔

جدید شعرا میں مجید امجد ایک ایسا شاعر ہے جس کے یہاں یہ تکنیک بڑے واضح اور متنوع پہلوؤں کے ساتھ استعمال ہوئی ہے اگرچہ اس سے پہلے اقبال نے اپنی متحرک جمالیات اور فلسفیانہ مزاج کے باہمی امتزاج سے پیکر تراشی کی تکنیک سے کام لیا ہے(۸۱) مگر اقبال روایت سے اپنا تعلق مکمل طور پر نہیں توڑ سکے۔ جس کے سبب ان کے تراشیدہ شعری پیکر ایک خاص دائرے میں ہی قید نظر آتے ہیں۔ پیکر تراشی کے لیے جس آزاد ذہنی عمل کی ضرورت ہوتی ہے اس کا مکمل اظہار اقبال کے یہاں نہیں ملتا۔ اس کے مقابلے میں ن۔م۔ راشد، میرا جی، اختر الایمان اور مجید امجد نے آزاد ذہنی عمل سے پیکروں کو تشکیل دینے کی کوشش کی ہے۔

مجید امجد کے یہاں پیکر تراشی کا مطالعہ ایک خاص ترتیب کا متقاضی ہے۔ ان کے یہاں دو انداز کے رویے نمایاں ملیں گے۔ پہلا تو شعوری پیکروں کا ہے، جو اپنی تمام تر کیفیات میں حسّی ادراک اور ماحول کی عکاسی کرتے ہیں جب کہ دوسرا انداز ماورائے واقعیت پیکروں یا سرئیلسٹ امیجز کا ہے اسے اگر خوابیدہ پیکر یا ڈریم امیج بھی کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

شعوری حوالے سے جو پیکر مجید امجد نے تراشے ہیں وہ بھی ایک خاص ترتیبی مطالعہ

کے متقاضی ہیں۔ان کے یہاں فکر و خیال سے لے کر ہیئت و بحور تک ایک بتدریج ارتقا کا رویہ ملے گا، وہ اس معاملے میں منفرد ہیں کہ ان کے یہاں تبدیلی یک لخت یا اچانک وقوع پذیر نہیں ہوتی بلکہ وہ نہایت آہستگی مگر تواتر کے ساتھ اپنا لہجہ، اُسلوب، اظہار اور طرزِ بیان تبدیل کرتے چلے جاتے ہیں۔ پیکر تراشی کا معاملہ بھی اس سے الگ نہیں ہے۔ان کے یہاں ابتدائی پیکر اکہرے اور یک رُخے ہیں اور ان میں وہ ندرت نہیں جو اس تکنیک کا خاصہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ابتدائی نظموں میں جو تصویریں بنتی ہیں وہ پیکر کی نسبت منظر نگاری اور محاکات نگاری سے زیادہ قریب ہیں۔ ان نظموں میں پیکر ایک تشبیہاتی سطح تک محدود نظر آئے گا۔اس کی ایک وجہ تو شاید یہ بھی ہو کہ وہ اپنے اردگرد کے ماحول کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ ان کا لینڈ اسکیپ لہلہاتے کھیتوں، جھومتے درختوں، ہوا کے جھونکوں، شور مچاتے پرندوں، دیہات کی پگڈنڈیوں، باغ کی روشوں، رہٹ کی آوازوں اور گاؤں کے مکانوں سے نکلتے دھوئیں کی لکیروں سے ترتیب پاتا ہے۔ وہ اپنے قریب کے مشاہدے پر یقین رکھتے ہیں اور ایک واقعہ کو اس کی جزئیات کے ساتھ ساتھ تصویری رُخ میں ڈھال دیتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

> ''مجید امجد کی نظموں میں توازن یا ربط باہم کے کئی مدارج ہیں۔ خالص ارضی سطح پر یہ توازن جذبے کی اضطراری کیفیت اور مادی اشیا کی بے جان صورت کے مابین استوار ہوا ہے۔ مجید امجد کی نظموں میں قریبی اشیا کے وجود کا گہرا احساس ہوتا ہے۔ممٹیاں، کلس، گلیاں، بس اسٹینڈ، پان، چائے کی پیالی، دھوپ رچے کھلیان، آنگن، کھڑکیاں، نالیاں اور اس طرح کی اَن گنت دوسری اشیا جو شاعر کے ماحول کا حصہ ہیں، بڑی آہستگی سے اس کے کلام میں اُبھرتی چلی آتی ہیں۔شاعر کا مشاہدہ بڑا گہرا ہے اور اس کی نظروں سے ماحول کا کوئی نوکیلا پہلو اوجھل نہیں۔'' (۸۲)

مناظر کی تصویر کشی میں وہ انفرادی اور اجتماعی زندگی کے مظاہر کا انتخاب کرتے ہیں۔ یہاں ان کے بصری پیکر زیادہ اُبھر کر سامنے آتے ہیں۔ وہ روشنی، اُجالے، اندھیرے اور رنگ کے مختلف امکانات کو پیش کرتے ہیں۔البتہ ایک بات ذہن نشین کرنی ضروری ہے ابتدائی نظموں میں بصری پیکر بھی زیادہ تر اکہرے اور مفرد وجود کے حامل ہیں ان میں وہ فکری ترفع نہیں جو آنے

والے عہد کی شاعری میں واضح ہوتا ہے۔ابتدائی نظموں سے چند مثالیں دیکھیں:

ساملی کیا ہے ، اک پہاڑی ہے　　خوب صورت ، بلند اور شاداب
اس کی چیں بر جبیں چٹانوں پر　　رقص کرتے ہیں سایہ ہائے سحاب
اس کی خاموش وادیاں یعنی　　ایک سویا ہوا جہانِ شباب
جھومتے ناچتے ہوئے چشمے　　پھوٹتا ، پھیلتا ہوا سیماب

(''آہ یہ خوش گوار نظارے''،ص ۴۶)

گھٹا ،نہیں ، یہ مرے گیسوؤں کا پَر تو ہے　　ہوا،نہیں، مرے جذبات کی تگ و دو ہے
جمالِ گل ،نہیں ، بے وجہ ہنس پڑا ہوں میں　　نسیم صبح ،نہیں ، سانس لے رہا ہوں میں

(''حُسن''،ص ۵۵)

گھٹا ، نہ رو ، مرے دردوں پہ اشک بار نہ ہو　　مجھ ایسے سوختہ ساماں کی غم گسار نہ ہو
لپیٹ لے یہ خنک چادریں ہواؤں کی　　کسے طلب ہے تیری مست کار چھاؤں کی
نہ چھیڑ آج یہ اپنی رسیلی شہنائی　　ہے مشکلوں سے مرے آنسوؤں کو نیند آئی

(''گھٹا سے''،ص ۹۶)

چمکتی کار فراٹے سے گزری
غبارِ راہ نے کروٹ بدلی ، جاگا　　اُٹھا اک دو قدم تک ساتھ بھاگا
پیا پے ٹھوکروں کا یہ تسلسل
یہی پرواز بھی افتادگی بھی　　متاعِ زیست اُس کی بھی مری بھی

(''طلوعِ فرض''،ص ۱۵۰)

مجید امجد کے یہاں مظاہر کو دیکھنے کا ایک رویہ خارج سے داخل کی طرف سفر کرنا ہے۔ یہاں ان کے شعری پیکر عام منظر نگاری یا تصویر کشی سے بلند ہو کر استعاراتی درجے پر فائز ہوتے ہیں۔وہ اپنے سماج، عہد اور تاریخ کو بطور پس منظر کے بھی استعمال کرتے ہیں۔مجید امجد کے اس فنی رویے کے حوالے سے ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں کہ

''میں امجد کو کامیاب مصور شاعر مانتا ہوں کیونکہ وہ مجرد حالتوں اور ٹھوس مظاہر کا یکساں طور پر نقشہ کھینچ کر ذہنِ قاری کو اپنا رفیق بنا لیتا ہے۔اس کی تصویر کشی

ٹھوس اور متحجر اشیا اور کوائف سے مرتب ہو کر بعض تخیلی اشاروں کی مدد سے قاری کو بہت دُور لے جاتی ہے۔ اس کی امیجری عموماً خارج سے باطن کی طرف چلتی ہے۔" (۸۳)

مجید امجد کے یہاں اس انداز کے حامل پیکر ان کے ماحول کی عکاسی کے ساتھ ساتھ ان کے جذبات و احساسات کی تجسیم بھی کرتے ہیں۔ زندگی اور متعلقاتِ زندگی کے ساتھ ان کا جذباتی تعلق ان پیکروں کو فکری اعتبار سے بلند کرتا ہے۔ خارج سے داخل تک کا یہ سفر ان کے تخلیقی عمل کو جلا بخشتا ہے۔ اس حوالے سے مجید امجد کی نظموں میں سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ایک اُجلا سا کانپتا دھبّا ذہن کی سطح پر لڑھکتا ہوا
نقش، جس میں کبھی سمٹ آئی لاکھ یادوں کی مست انگڑائی

("یاد"، ص ۱۸۲)

ابد کے سمندر کی اِک موج جس میں مری زندگی کا کنول تیرتا ہے
کسی اَن سنی دائمی راگنی کی کوئی تان، آزردہ، آوارہ، برباد
جو دم بھر کو آ کر مری الجھی الجھی سی سانسوں کے سنگیت میں ڈھل گئی ہے
زمانے کی پھیلی ہوئی بیکراں وسعتوں میں یہ دوچار لمحوں کی معیاد
طلوع و غروبِ مہ و مہر کے جاودانی تسلسل کی دو چار کڑیاں
یہ کچھ تھرتھراتے اُجالوں کا رومان، یہ کچھ سنسناتے اندھیروں کا قصہ

مجھے کیا خبر، وقت کے دیوتا کی حسیں رتھ کے پہیوں تلے پس چکے ہیں
مقدر کے کتنے کھلونے، زمانوں کے ہنگامے، صدیوں کے صد ہا ہیولے
مجھے کیا تعلق، میری آخری سانس کے بعد بھی دوشِ گیتی پہ مچلے
مہ و سال کے لازوال آبشارِ رواں کا وہ آنچل، جو تاروں کو چھو لے

("امروز"، ص ۱۸۵)

تنگ پگڈنڈی ـــ سرِ کہسار بل کھاتی ہوئی
نیچے دونوں سمت، گہرے غار، منہ کھولے ہوئے

آگے، ڈھلوانوں کے پار اک تیز موڑ اور اس جگہ
اک فرشتے کی طرح نورانی پَر تولے ہوئے
جھک پڑا ہے آ کے رستے پر کوئی نخلِ بلند

(''ایک کوہستانی سفر کے دوران''،ص ۱۸۸)

پیکر تراشی کے لیے جو انداز اور اسالیب سامنے آتے ہیں ان میں حسّی پیکروں کو خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔ یہ حسّی ادراک معروضی کیفیت کو ایک خاص ترتیب سے لفظی ہیئت میں عکس بند کرتا ہے۔ ان حسّی پیکروں میں بصری پیکر خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ بصری پیکر روشنی، حرکت، رنگ اور ان کیفیات کی متضاد خصوصیات کے ساتھ تشکیل پاتے ہیں۔ مجید امجد کے یہاں بصری پیکر کے یہی حوالے نمایاں ہیں۔ وہ روشنی، حرکت، رنگ یا پھر ان کے تضادات کے ذریعہ زندگی کی مختلف کیفیات کو عکس بند کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ وہ ان بصری پیکروں کے مظاہر کو ان کے مترادفات اور تلازمات کے ساتھ بھی استعمال کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر وہ روشنی، حرکت اور رنگ کے تضادات یعنی تاریکی، سکوت اور بے رنگی کو خاص معنویت میں استعمال کرتے ہیں۔ یہ تاریکی زندگی کی بھی ہو سکتی ہے اور مقدر کی بھی، اسی طرح سکوت اور بے رنگی تہذیبی بھی ہے اور خالصتاً سماجی بھی۔ اسی طرح وہ ان مظاہر اور ان کے تضادات کو ان کے تلازمات اور مترادفات کے ساتھ استعمال بھی کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر روشنی کو وہ شعور، آگہی، سورج، کرن، اجالا، دن کے پیکروں کے ساتھ لاتے ہیں اور تاریکی کو خوف، ڈر، آشوب، لایعنیت، بے سمتی اور موت کے حسّی پیکروں کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ یوں ایک بصری پیکر اپنی معنویت کے پھیلاؤ میں دیگر حسّی پیکروں میں تبدیل بھی ہو جاتا ہے۔ مجید امجد کے یہاں دیگر حسّیات میں سمعی پیکر بھی بنتے ہیں۔ وہ آوازوں کے ذریعہ مختلف کیفیات اور اس سے بڑھ کر زندگی کے آہنگ کو دریافت کرتے ہیں۔ اسی طرح لمسی پیکر، ذائقہ کا پیکر یا شامّی پیکر بھی ان کے یہاں مختلف عکس دکھاتے نظر آتے ہیں۔ ان کے یہاں یہ تمام حسّی پیکر ان کے تخلیقی وفور اور نظریاتی تغیرات کو سمجھنے میں بھی کارآمد ثابت ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان حسّی پیکروں میں بھی مفرد اور مرکب پیکروں کی تخصیص کی جا سکتی ہے اور ان کی معنویت کے دائرے کا تعین کر سکتے ہیں۔

ان تمام فنی ذرائع کو بروئے کار لاتے ہوئے بھی مجید امجد اپنے معروض سے کٹ کر

الگ نہیں ہوتے بلکہ ان کے یہاں ایک بھرپور زندگی کا تاثر قائم رہتا ہے۔ وہ اسی سماج اور ثقافت کا ایک حصہ ہیں اور اس سے وہ اپنی تصویریں کشید کرتے ہیں۔ ان کے حسّی پیکروں میں کہیں ہندوستان کی تہذیبی اساطیر کے حوالے ملیں گے، کہیں جنگل کی تہذیب کا عکس نظر آئے گا، کہیں وہ بیلوں کے تمدن کو اپنی زندگی سے جوڑتے دکھائی دیں گے اور کہیں حسّی ادراکات کو زندگی کے تجریدی پیمانوں کی تفہیم کے لیے استعمال کرتے نظر آئیں گے (۸۴)۔ غرض مجید امجد کے یہاں بصری، سمعی، شامی، لمسی اور ذوقی پیکر (ذائقہ سے متعلق) کہیں انفرادی اور کہیں اجتماعی شکل میں جلوہ گر ملیں گے اور اپنی وسعت پذیری میں یہ پیکر اپنے سے منسوب خصوصیات کے تضادات اور ان کے تلازمات کے ساتھ فکری بنیادوں کو مضبوط کرتے دکھائی دیں گے۔ مجید امجد کی پیکر تراشی کے حوالے سے ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں کہ

> ''مجید امجد کی شاعری کی ایک اور خصوصیت اس کے محاکات اور Imagery کے استعمال میں نمایاں ہوتی ہے۔ مجید امجد حسیاتی تاثر پاروں Sensory Images سے زیادہ نظر نواز Visual علامتوں اور Images کا شاعر ہے۔ فیض اور راشد نے بھی امیجری سے بڑا کام لیا ہے۔۔۔۔۔ مجید امجد (اختر الایمان کی طرح) حرکی اور نظر نواز علامتوں اور مناظر سے کام لیتے ہیں۔ مجید امجد کا ذہن تصاویر کی شکل میں سوچتا ہے۔ وہ کیفیات کو بھی مرئی مناظر، اشیا، واقعہ اور عمل کا پیکر بخش دیتا ہے۔'' (۸۵)

مجید امجد کے شعری پیکروں (جو حسّی ادراکات سے جنم لیتے ہیں) کی چند مثالیں دیکھیں:

ندی کے لرزتے ہوئے پانیوں پر
تھرکتی ہوئی شوخ کرنوں نے چنگاریاں گھول دی ہیں
تھکی دھوپ نے آ کے لہروں کی پھیلی ہوئی ننگی باہوں پہ اپنی لٹیں کھول دی ہیں

یہ جوئے رواں ہے
کہ بہتے ہوئے پھول ہیں جن کی خوشبوئیں گیتوں کی سسکاریاں ہیں
یہ پگھلے ہوئے زرد تانبے کی چادر پہ الجھی ہوئی سلوٹیں ہیں

(''ایک شام''، ص ۲۱۹)

عینک کے برفیلے شیشوں سے چھنتی نظروں کی چاپ؟
کون ہے یہ گستاخ؟
تاخ تڑاخ!

(''منٹو''، ص۲۳۲)

اوراک تو کہنیاں ٹیکے خم ایام پر
ہونٹ رکھ کر جام پر
سن رہی ہے ناچتی صدیوں کا آہنگِ قدم
جاوداں خوشیوں کی بجتی گنگھرو کے زیر و بم
آنچلوں کی جھم جھماہٹ، پائلوں کی چھم چھم

(''زندگی اے زندگی''، ص۲۳۷)

او طنبور بجاتے راہی، گاتے راہی
جاتے راہی
ساجن دیس کو جانا
منڈلی منڈلی چوکھٹ چوکھٹ
جھاجھن جھاجھن، ڈِگ تت، ڈِگ تت
من کی تان اڑانا

/ (''ساجن دیس کو جانا''، ص۲۴۱)

پیلے چہرے، ڈوبتے سورج، روحیں، گہری شامیں
زندگیوں کے صحن میں کھلتے، قبروں کے دروازے
سانس کی آخری سلوٹ کو پہچاننے والے گیانی
ڈولتی محرابوں کے نیچے، آس بھرے اندیشے
بوڑھی کبڑی دیواروں کے پاؤں چاٹتی گلیاں
ٹوٹتے فرش، اکھڑتی اینٹیں، گزرے دنوں کے ملبے

(''جیون دیس''، ص۳۲۴)

کڑکتے زلزلے اٹدے، فلک کی چھت گری، جلتے نگرڈولے
قیامت آ گئی سورج کی کالی ڈھال سے ٹکرا گئی دنیا
کہیں بجھتے ستاروں، راکھ ہوتی کائناتوں کے
رکے انبوہ میں کروٹ، دو سایوں کی

("دوام"، ص ۳۶۶)

میں پیدل تھا مرے قریب آ کے اُس نے بہ پاسِ ادب اپنے تانگے کو روکا
اچانک جو بجریلی پٹڑی پر سُم کھڑکھڑائے، سڑک پر سے پہیوں کی آہٹ پھسل کر جو ٹھہری
تو میں نے سنا، ایک خاکستری نرم لہجے میں، مجھ سے کوئی کہہ رہا تھا

میں پیدل تھا، اتنے میں کڑکا کوئی تازیانہ، بہا فرشِ آہن پہ ٹاپوں کا سرپٹ تریڑا
کوئی تند لہجے میں گرجا، "ہٹو سامنے سے ہٹو" اور پُرشور پہیے گھناگھن مری سمت جھپٹے
("جلوسِ جہاں"، ص ۴۱۶)

میں نے تو پہلی بار اس دن
اپنی رنگ برنگی قاشوں والی گیند کے پیچھے
یونہی ذرا اک جست بھری تھی
ابھی تو میرا روغن بھی کچا تھا
اس مٹی پر مجھ کو انڈیل دیا یوں کس نے
اوں اوں ___ میں نہیں مٹتا، میں تو ہوں، اب بھی ہوں

("ایکسیڈنٹ"، ص ۴۵۶)

بیان کردہ ان مثالوں میں بصری، سمعی اور لمسی پیکروں کو واقعیت کے تناظر میں استعمال کیا گیا ہے۔ لرزتے پانی، تھرکتی کرنیں، لہروں کی ننگی باہیں، تانبے کی چادر پر ابھری سلوٹ، سانس کی سلوٹ، بوڑھی کبڑی دیواریں وغیرہ بصری پیکر ہیں جب کہ تاخ تڑاخ، جاوداں خوشیوں کی گنگروی، پائلوں کی چھم چھم، من کی تان، کڑکتے زلزلے وغیرہ سمعی پیکروں کی وضاحت کرتے

ہیں۔ یہ بات اپنی جگہ تحقیقی ثبوت کی حامل ہے کہ مجید امجد کی شاعری میں حسّی پیکروں کی سینکڑوں مثالیں موجود ہیں جواُن کی فکری اور فنی مہارت کا اظہار ہیں۔

مجید امجد کی پیکر تراشی ان کی زندگی کے تجربات سے ماخوذ ہے۔ وہ اپنے تجربات میں قاری کو بھی اپنا شریک بناتے ہیں جو زندگی کے نشیب وفراز کو شاعر کے ساتھ دیکھتا ہے۔ اس اعتبار سے وہ ایک کامیاب پیکر تراش ہیں۔ ایک کامیاب پیکر میں ندرت، ایجاز اور جذبہ انگیزی ایسی صفات ہونا ضروری ہیں تا کہ قاری مختصر انداز میں ایک نئے خیال اور تصویر سے آشنا ہو، ایک ایسی تصویر جو زندگی کی طرح بولتی ہو۔ مگر اس کے علاوہ بعض ایسے عناصر کا ہونا بھی ضروری ہے جو شعری پیکر کی واضح شناخت کا ذریعہ ہوں۔ مثال کے طور پر ایک پیکر میں فکر وخیال کی جھلک ضروری ہے اگر کوئی پیکر محض لفظی بازی گری ہے اور اس کے اندر فکر وخیال کی گہرائی نہیں تو یہ مصنوعی پیکر ہوگا۔ ایک خیال حسّی پیکروں کے سلسلے میں کوئی اضافی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ وہ اپنا انعکاس پیکر ہی کے ذریعہ کرتا ہے جو رفتہ رفتہ یادداشت میں گھر کر لیتا ہے۔ اس عمل میں وہ شعور و لاشعور کی سطح پر دوسرے خیالات میں گھل مل جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں خیال اور پیکر میں دوئی یا تضاد نہیں یہ ایک ہی شے کے دو رُخ ہیں (۸۶)۔ پیکر کی ایک صفت ہیجان انگیزی ہے کہ پیکر اگر حسّی اور جذباتی تجربات کی شدت کا اظہار نہیں کر پاتا تو وہ ناکام پیکر ہوگا اسی طرح ایک پیکر میں اعلیٰ تخیل ہی اُسے فنی وفکری ترفع سے آشنا کر سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر اس بحث کو سمیٹا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک پیکر میں تازگی، شدت، تاثیر، مانوسیت، موزونیت اور تخلیقی توانائی ایسے خصائص ہونا ضروری ہیں۔ یہ تمام عناصر مل کر ایک مکمل پیکر کو تراشتے ہیں (۸۷)۔ اس تناظر میں اگر مجید امجد کی پیکر تراشی کا مطالعہ کیا جائے تو یہ واضح ہوگا کہ مجید امجد کے یہاں پیکر کی تراش میں وہ اہم صفات پائی جاتی ہیں جو پیکر نگاری کے لیے ضروری ہیں یعنی ان کے یہاں ایک پیکر فکر وخیال کا حامل ہوتا ہے۔ یہ خیال روایتی نہیں بلکہ شاعرانہ تجربے اور گہرے مشاہدے کا حامل ہوتا ہے جس کی وجہ سے اس میں گہرائی اور تاثیر کا عنصر نمایاں ہوتا ہے اور آخری بات یہ کہ چونکہ مجید امجد کے یہاں اپنے ماحول سے اخذ وقبول کرنے کا واضح رجحان موجود ہے اس لیے ان کے یہاں کوئی ایسا پیکر نہیں ملتا جو اجنبیت کا عنصر لیے ہوئے ہو بلکہ ایک خاص انداز کی مانوسیت اور اپنائیت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ جن واقعات، افعال، کرداروں، صورتِ حال اور اشیا کو پیکر میں ڈھالتے ہیں ان سے ایک عام شخص کا تعلق خاصا

قریبی ہوتا ہے مگر اسی عمومیت سے وہ ایک خاص صورتِ حال کو اخذ بھی کر لیتے ہیں۔ مثال کے طور پر

مہیب پھاٹکوں کے ڈولتے کواڑ چیخ اُٹھے
ابل پڑے الجھتے بازوؤں، چٹختی پسلیوں کے پُر ہراس قافلے
گرے، بڑھے، مڑے بھنور ہجوم کے

("آٹو گراف"، ص۱۷۱)

کتنی چھنا چھن ناچتی صدیاں
کتنے گھنا گھن گھومتے عالم
کتنے مراحل
جن کا ماَل ___ اک سانس کی مہلت

("حرفِ اوّل"، ص۳۰۵)

پکارتی رہیں پیہم، کراہتی صدیاں
اور ایک گونج بھی ان کی نہیں صدا انداز
بہ گنبدِ الفاظ
پہاڑ لرزے، ستاروں کی بستیاں ڈولیں
الٹ سکی نہ مگر رُخ سے پردۂ افسوں
روایتِ مضموں

("صدا بھی مرگِ صدا"، ص۳۵۳)

گدلی گدلی جھیل ہوا کی جس کے خنک پاتال میں ہم
سانس روک کے ڈھونڈ رہے ہیں جیون کے انمول خزانے: گھائل خوشیاں چنچل غم
کیا کرے کوئی یہی بہت ہے جاگتی ٹیس اک درد بھری
مدھم جھونکے کا اکتارا، کھلتے گھونگھٹ آرزوؤں کے : بھیگی پلکیں سوچوں کی

("بھادوں"، ص۳۶۹)

چھت پر بارش، نیچے اجلے کالر، گدلی انتڑیاں
ہنستے مکھ، ڈکراتی قدریں، بھوکی مایا کے سب مان

باہر، ٹھنڈی رات کا گہرا کیچڑ، درد بھرے آدرش
چلو یہاں سے، ہمیں پکارے ننگی سوچوں کا رتھ بان

(''ہوٹل میں''، ص ۳۹۹)

تو ہے لاکھوں کنکریوں کے بہم پیوست دلوں کا طلسم
تیرے لیے ہیں ٹھنڈی ہوائیں، اُن بے داغ دیاروں کی
جن پر پیلے، سرخ، سنہرے دنوں کی حکومت ہے
ایک یہی رفعت
ترے وجود کی قدر بھی ہے اور قوت بھی

(''کوہِ بلند''، ص ۴۵۷)

ٹیڑھے منہ اور کالی باتیں
کانٹے بھرے ہوئے آنکھوں میں
یہ دنیا، یہ دنیا والے
تو مت جا اس اور، باگیں موڑ بھی لے

(''ایک نظمینہ''، ص ۴۸۵)

جھکی جھکی گھنگور گھٹائیں
ساون، پھوار، ہوا، ہریاول
رس کی نیند میں جاگتی دنیا
کچھ تو بولو ____ تم کیوں ہنس دیں
پتھر کے چہرے پہ جڑی اکھیو ____

(''رکھیا اکھیاں''، ص ۵۱۷)

میلی میلی نگاہوں کی اِس بھیڑ کے اندر اور بھی گھس کر دیکھو
قاتل جبڑوں کے جڑتے دندانوں میں شاید اک رخنہ، امن کا بھی ہو
(''میلی میلی نگاہوں''، ص ۶۲۴)

مجید امجد کی شاعری میں بہت سے پیکر ایسے بھی نظر آتے ہیں جو شعوری ترتیب، حسن

آفرینی اور فنی خصائص سے ہٹ کر خالصتاً لاشعوری پیکروں، بے ترتیب ہیولوں اور بے ربط کیفیات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ پیکر شعور کی عملداری کی بجائے لاشعوری سلطنت سے ماخوذ ہیں۔اس لیے انھیں سرئیلسٹ یا ڈریم امیجز کہا جا سکتا ہے۔سرئیلزم بیسویں صدی کی تحریک ہے۔جس کا تعلق مصوری سے ہے۔اُردو میں اس کے لیے ماوراواقعیت یاورائے واقعیت کے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں(۸۸)۔یہ تحریک پہلی جنگ عظیم کے ظالمانہ نتائج کے ردِعمل کے طور پر ابھری تھی۔ جنگ عظیم کی تباہی و بربادی میں انسانی قدریں بری طرح پامال ہوئی تھیں اور انسان کے اندر چھپا ہوا وحشی اپنی تمام تر خوں خواری اور خوں ریزی سے سامنے آیا تھا۔تہذیب واقدار کی پامالی، ذات کا دیوالیہ پن اور معاشرے کی غیر متوازن صورتِ حال ایسے محرکات تھے جنھوں نے ایک تخلیق کار کے اندر شدید تبدیلی کی خواہش کو جنم دیا اور وہ معروضیت اور واقعیت سے فرار کی راہیں تلاش کرنے لگا۔سرئیلزم کی تحریک واقعیت سے فرار ہی کا تخلیقی اظہار تھی۔

سرئیلزم یا ماوراواقعیت نے ٹوٹ پھوٹ کے ماحول میں بسنے والے انسان کو خیالات اور تخیل کی نئی دنیا سے آشنا کیا۔سرئیلزم درحقیقت خوابوں کی دنیا ہے اور اس میں خوابوں (جاگتی آنکھوں کے خوابوں) کو اہمیت دی جاتی ہے۔ یہ پوری سلطنت عالمِ خواب کی ہے۔سرئیلزم بیداری کی حالت میں شعور کو معطل کر کے لاشعور میں بسنے والے خوابوں کو دیکھنے کا عمل ہے۔یہ چونکہ خوابوں کی دنیا ہے اسی لیے یہ شعور کی نفی کرتی ہے۔زندگی کیا ہے؟ ہمارے تجربے میں کیسے آتی ہے؟ اور صورت واقعہ کس طرح وقوع پذیر ہوتی ہے؟ ان تمام سوالات کے جوابات سرئیلزم میں نظر نہیں آتے، یہ سائنسی اور منطقی نقطۂ نظر سے ماسواء خوابوں کی زندہ دنیا کا نام ہے۔اس عالمِ خواب میں جو پیکر بنتے ہیں وہ بے ربط، خواب آور اور بے ترتیب ہوتے ہیں۔دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ جاگتی آنکھوں سے خواب دیکھنے کا عمل ہے۔

مجید امجد کے یہاں سماجی جبر اور صنعتی ترقی کے نتیجے میں احساس سے عاری معاشرے کے خلاف ردِعمل کا رویہ ملتا ہے۔جبریت کی فضا میں وہ اپنے معروض سے مایوس بھی نظر آتے ہیں اور بعض اوقات موجِ خیال کی پیروی میں وہ تجرید کی نئی دنیا میں آ پہنچتے ہیں، اس صورتِ حال میں وہ جو پیکر تراشتے ہیں وہ شعوری سطح سے بالاتر ہوتے ہیں۔ مجید امجد کی شاعری میں ان سرئیلسٹ پیکروں کا آنا محض اتفاق یا حادثہ نہیں بلکہ اس تحریک کے پسِ پردہ محرکات کا خود مجید امجد بھی تجربہ

کر چکے تھے۔اس کے علاوہ انھوں نے جدید مغربی شاعری کا بھی گہرا مطالعہ کیا تھا اس لیے ان کے یہاں اس اندازِ بیان کا آنا دُور از قیاس نہیں ہے اور پھر ان کے شعری موضوعات، مزاج اور طرزِ احساس کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بات قرینِ قیاس نظر آتی ہے۔ان کی شاعری خصوصاً آخری دَور کی شاعری میں جو پیچیدگی، گہری تجریدیت اور مزاج ملتا ہے وہ شعوری پیکروں کی نسبت لاشعوری پیکروں کی تخلیق میں زیادہ ممد ومعاون ثابت ہوتا ہے۔ مجید امجد نے اپنے عہد کی شکستگی کو بہت سے شکستہ پیکروں کے انداز میں بیان کیا ہے۔تاہم قابل غور بات یہ ہے کہ ان پیکروں کی تشکیل کے پس پردہ فنی چابک دستی یا حسن آفرینی کے اظہار سے کہیں زیادہ فکری پیچیدگی، ذہنی میلان اور عہد کی بے ترتیبی کو موضوع بنانے کا رجحان تھا۔اسی لیے بہت سے پیکر نہایت عجیب و غریب اشکال میں سامنے آتے ہیں۔اس ضمن میں چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

جب ہونٹوں کے دروازوں پر، چھپ چھپ آئیں رک رک جائیں
اکھیاں کیوں مسکائیں

(''اکھیاں کیوں مسکائیں''، ص ۲۳۰)

بھر لیے ہم نے ان ایوانوں میں تھے جتنے شگاف
کون دیکھے آسماں کی چھت میں ہیں کتنے شگاف

(''متروکہ مکان''، ص ۳۶۱)

یہیں کہیں ہے، اِسی سنہرے شہر کے اندر
اینٹوں کی تہذیب کے سینے میں ___ اک دلدل
گدلے، مکھم، میلے کچیلے، دلوں کی دلدل
کڑوے زہر میں لت پت رسمیں

(''درونِ شہر''، ص ۴۲۳)

اک دو حرف ہیں جن کی گرمی میرے لہو میں لہراتی ہے
ان لوگوں کی ریڑھ کی نلکی میں ہے گودا سونے کا

(''کبھی کبھی وہ لوگ''، ص ۴۷۱)

ان کی جیبوں میں ہیں ارض و بقا کی کلیدیں

لیکن ان پنچھوں کی ایک بھی چابی ان کے دل کے کالے تالے کو نہیں لگی

("زائر"، ص ۵۰۸)

یہ دو پہیے ارض و سما ہیں
اور اس اپنی عمر کی سب تسکینیں، بکھری پڑی ہیں، ان سڑکوں پر

("یہ دو پہیے"، ص ۵۱۵)

اس نے تو اَب کس بھی لیے ہیں اپنے دل پر قبضے چاندی کے
اس نے تو اب جھپٹ ہی لیں سب اپنی سوچیں

("کوہستانی جانوروں"، ص ۵۴۳)

یوں دھتکارا ہوا میں جا گرتا ہوں، لوہے کی گردن والی، ان کاٹھ کی روحوں میں

("دنوں کے اِس آشوب"، ص ۵۴۹)

میں نے دیکھا ان کے دلوں کے آنگن سونے کے تھے
ان کی مگن آنکھوں میں ڈورے سونے کے تھے
اک اک صبح کو ان کی سواری کے لیے آتی تھی سورج کی رتھ، سونے کی

("میرے سفر میں"، ص ۵۹۶)

باہر ــــــ کھوکھلے قہقہے، جن میں ٹین کی روحیں بجتی ہیں
اندر ــــــ کچھ کاٹھ کی راحتیں، دیمک کے جبڑوں میں

("ان کے دلوں کے اندر"، ص ۶۰۹)

لرزا دینے والے دھیان ان دنوں کے، جب لاکھوں لوگوں نے اندھیری رات کا کالا آٹا

اپنے آنسوؤں میں گوندھا تھا
کالے آٹے ــــــ کالے پانی ــــــ

("بندے جب تو"، ص ۶۱۱)

کالے کھمبوں کی نوکیں جب آسمانوں کے سائبانوں کو چھید دیتی ہیں
تو بھی ــــ سدا اِک جیتی سوچ کے سانچے میں ڈھل جاتی ہیں سایوں کی عمریں

جب کالے بادل گھر گھر کر آتے ہیں

(''صدیوں تک''، ص ۶۷۹)

ان مثالوں میں ایسے پیکر تراشے گئے ہیں جنھیں شعوری سطح پر پرکھنا خاصا مشکل ہے۔ مجید امجد ان پیکروں میں صورت واقعہ کو عام سطحِ حقیقت سے دُور لے جاتے ہیں اور ان کے مطالعہ سے یہ بات فوری طور پر ذہن میں آتی ہے کہ مجید امجد موجِ خیال کی پیروی میں واقعی صورتِ حال سے ہٹ جاتے ہیں اور اشیاء ظاہری ہیئت اور سطح تبدیل کرتی نظر آتی ہیں۔ ان مثالوں میں ہونٹوں کے دروازے، آسمان کی چھت میں شگاف، دلوں کی دلدل، ریڑھ کی نلکی میں سونے کا گودا، دلوں کے کالے تالے، دو پہیے ارض وسما ہیں، چاندی کے قبضے، لوہے کی گردنیں، کاٹھ کی روحیں، سونے کے آنگن، آنکھوں میں سونے کے ڈورے، کھوکھلے قہقہے، ٹین کی روحیں، کاٹھ کی راحتیں، کالا آٹا اور کالا پانی وغیرہ ایسے شعری پیکر ہیں جو لاشعوری کیفیات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ عالمِ خواب کی سلطنت میں تخلیق ہونے والے یہ ڈریم امیجز سرئیلسٹ رویے کی بھرپور نمائندگی کرتے ہیں۔ مجید امجد جب ٹین کی روحوں، کاٹھ کی راحتوں اور لوہے کی گردن کی بات کرتے ہیں تو ان کے پیشِ نظر ایک فرد کی نہیں بلکہ تہذیبی، سماجی، سیاسی، مذہبی، معاشی اور معاشرتی اعتبار سے گرتے ہوئے معاشرے کی عمومی صورتِ حال ہوتی ہے۔ ٹین کی روحیں صنعتی اور مادی ترقی کے ان میلانات کی طرف اشارہ ہے جب انسان تمام اقدار، اخلاقی معیارات اور انسانی تقاضوں کو بالائے طاق رکھ دیتا ہے۔ کاٹھ کی راحتیں وہ محبتیں اور خوشیاں ہیں جن کے حصول کے لیے انسان سب کچھ برباد تو کر دیتا ہے مگر ان خوشیوں اور محبتوں کے حقیقی مفہوم سے آشنا نہیں ہو سکتا۔ دل کے کالے تالے، دل پر چاندی کے قبضے، سونے کے بنے آنگن اُس غیر متوازن معاشرے کی زبوں حالی کا بیان ہیں جس کی بنیاد طبقات پر رکھی گئی ہے۔ لوہے کی گردن ایسا پیکر ہے جو تمام تر خوفناکی اور طاقت کے ساتھ مظہر کی دنیا کو سامنے لاتا ہے، یعنی مجید امجد شعبہ ہائے زندگی کے تمام حوالوں کو بے بس آگہی دینے والے قرار دیتے ہیں، ہمارے ادارے، سیاسی نظام، گھریلو سسٹم، عدالتیں، محکمے، قانون غرض زندگی سے متعلق ہر شعبہ لوہے کی گردنیں اور کاٹھ کی روحیں ہیں جو انسانوں کے اعتقادات کو بے بس کر دیتے ہیں۔ غرض جن بے ربط شاعرانہ پیکروں اور غیر منطقی اُسلوب کا تقاضا ورائے واقعیت پیکروں کے لیے لازمی ہے، مجید امجد کے

یہاں اس کا واضح اظہار ملتا ہے۔

مندرجہ بالا مباحث کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ پیکر تراشی مجید امجد کے شاعرانہ اظہار کا نہایت مضبوط حوالہ ہے۔ ان کے پیکروں میں شعوری و لاشعوری ہر دو حوالے سے ندرت، تازگی اور فکری وسعت نمایاں ہے۔ وہ گہرے اور تہہ دار پیکروں کے ذریعہ فرد، سماج اور کائنات کے باہمی رشتوں کی تفہیم کرتے ہیں۔ ان کی شاعری انھی گہرے، معنی خیز اور دلکش پیکروں کا مجموعہ ہے اور ان کے مطالعہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ مجید امجد کے تراشیدہ پیکر انھیں دوسرے شعرا سے منفرد اور ممتاز کرتے ہیں۔

— (۷) —

گزشتہ سطور میں اُن اہم فنی اسالیب کا جائزہ لیا گیا ہے جو مجید امجد کے فکری اور معنوی ارتقا میں سنگِ میل کا درجہ رکھتے ہیں۔ ان مباحث میں لفظ و خیال، ہیئت و بحور، لفظیات و تراکیب اور علامت سازی و پیکر تراشی ایسے مباحث خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ وہ تکنیکی پیمانے تھے جن میں انھوں نے اپنی فکر، جذبے، خیال اور تجربے کو پیش کیا ہے۔ مجید امجد کے یہاں اس انداز کے تجربات شاعری کے مروّجہ اعتبارات پر ان کے عدم اعتماد رویے کی کہانی بھی سناتے ہیں۔ وہ اپنے عہد کے قبولِ عام شعری پیمانوں کو اپنے لیے اس لیے بھی ناکافی سمجھتے تھے کہ مروّجہ ڈھانچہ نئے زمانے کی شاعرانہ حسّیت کا ساتھ دینے سے قاصر تھا۔ انھوں نے نئی سے نئی ہیئتوں، تراکیب، علامات، تمثالوں اور لفظیات کو تراشا تا کہ اس شعری تجربے کو بیان کر سکیں جو شاعر کی حقیقی فکر کا عکاس ہوتا ہے۔ فکری پرورش کے لیے فنی لوازمات کا استعمال روح اور جسم کے جدلیاتی رشتے کی طرف واضح اشارہ ہے۔ اگر ان کے یہاں کہیں مبہم یا غیر واضح علامت یا پیکر آیا بھی ہے تو اس کے پس منظر میں عصری فکر کی پیچیدگی بھی موجود تھی۔ غرض یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ وہ شعر گوئی میں بہت محنت اور ریاضت کیا کرتے تھے۔ وہ ایک نظم کو بار بار دیکھتے، اس کے فکری اور فنی ہر دو حوالوں کا گہرائی سے مطالعہ کرتے اور پھر انھیں ضرورت کے مطابق بدل بھی دیتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ایک نظم کے کئی کئی ورژن مل جاتے ہیں (۸۹)۔ بعض تخلیقات تو ایسی بھی ہیں جو ہیئتی اور لفظی اعتبار سے بالکل مختلف شکلوں میں مل جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر ماہنامہ ''ادبِ لطیف''

اگست ۱۹۵۰ء کی اشاعت میں صفحہ نمبر ۵۵ پر ایک نظم آزاد ہیئت میں شائع ہوئی مگر بعد میں مجید امجد نے اُسے ''شب رفتہ'' (ص ۱۲۵) میں بطور غزل کے شامل کیا۔ راقم کے پاس مختلف رسائل میں شائع شدہ بہت سی ایسی نظمیں ہیں جو ''شب رفتہ'' اور بعدازاں ''کلیاتِ مجید امجد'' (مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا) میں بدلے ہوئے متن کے ساتھ مل جاتی ہیں۔ اسی طرح آخری دور کی نظموں کے بارے میں یہ تاثر دیا گیا کہ یہ وہ نظمیں ہیں جن پر مجید امجد کو نظر ثانی کا موقع نہیں ملا (۹۰) جب کہ راقم کے پاس مجید امجد کے آخری دور کی مطبوعہ و غیر مطبوعہ نظموں کے وہ چند قلمی نمونے بھی ہیں جن میں انھوں نے جگہ جگہ لفظوں، مصرعوں اور بندوں کو قلم زد کر رکھا ہے۔

یوں یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ مجید امجد شعر کی تخلیق میں بے پناہ محنت اور ریاضت سے کام لیا کرتے تھے۔ وہ بار بار اسے بدلتے اور سنوارتے رہتے تھے وہ اپنی تخلیق کے ساتھ پوری طرح جڑے ہوتے تھے اور آخری وقت تک اس میں ردوبدل کرتے رہتے تھے۔ اسی طرح ان کے آخری دَور کے کلام کے بارے میں دی گئی رائے بھی درست نہیں ہے۔ ان کے آخری دَور کا کلام ان کی سنجیدگی، ریاضت اور مسلسل محنت کی گواہی دیتا ہے اور ویسے بھی جس انداز کے عروضی تجربات انھوں نے آخری دَور کی شاعری میں کیے ہیں، وہ گہرے غور وفکر، تدبر اور اجتہادی سوچ کے ساتھ ہی ممکن ہیں۔

جب ''شب رفتہ'' ۱۹۵۸ء میں شائع ہوئی تو مجید امجد نے اس کے فلیپ پر اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا کہ

> ''۔۔۔ان کی ایک ایک سطر کو میں نے صدہا آتش بجاں لمحات کی تمازت میں ڈھالا ہے۔ ماضی کی راکھ سے میں نے جن بجھتی چنگاریوں کو چنا ہے ان کے ماتھوں پر ان شب و روز کے نقشِ قدم ہیں جو اس کائنات اور اس کے حسنِ پراسرار کے دھیان میں کٹ گئے ہیں۔ میری داستانِ عجز یہی نظمیں ہیں، فکرِ خودسوز کے لہو سے لتھڑے ہوئے یہی چند اوراق ہیں۔ سب سے بڑھ کر خلش اس بات کی ہے کہ یہ بیان نامکمل، یہ اظہار ناتمام، جس کی بنیاد محض تسکینِ ذوق تھی، فن کی ان بلندیوں کو نہ پہنچ سکا جو میرا مقصودِ نظر تھیں۔'' (۹۱)

یعنی ۱۹۵۸ء تک کی شاعری کے کڑے انتخاب، بیس برس کی کاوشِ پیہم، صورتِ معنی

اور معنی صورت کی نیرنگیوں کے باوجود انھیں اظہار کی حسرت رہی۔ یہ سطور مجید امجد کی تکمیل پسندی کی طرف واضح اشارہ کرتی ہیں کہ سب کے باوجود وہ کچھ نہ کہہ پانے کی منزل تک نہیں پہنچ سکے۔ اس بات کا احساس انھیں ساری زندگی رہا اور آخری دَور کی نظموں میں بھی کہ جہاں وہ نظم کا نیا لہجہ تراش رہے تھے، یہ احساس پوری طرح جاگتا ہوا نظر آتا ہے۔ ۲۴ر اپریل ۱۹۷۳ء کو لکھی گئی نظم میں کہتے ہیں:

جن لفظوں میں ہمارے دلوں کی بیتیں ہیں، کیا صرف وہ لفظ ہمارے کچھ بھی نہ کرنے کا
کفارہ بن سکتے ہیں
کیا کچھ چیختے معنوں والی سطریں سہارا بن سکتی ہیں، اُن کا
جن کی آنکھوں میں اُس دیس کی حداُن ویراں صحنوں تک ہے
کیسے یہ شعر اور کیا ان کی حقیقت
ناصاحب! اس اپنے لفظوں بھرے کنستر سے چلّو بھر کر بھیک کسی کو دے کر
ہم سے اپنے قرض نہیں اتریں گے
اور یہ قرض اب تک کس سے اور کب اترے ہیں

(''جن لفظوں میں''، ص۶۹۳)

شاعری اگرچہ مجید امجد کا فطری اظہار ہے مگر اس اظہار کے لیے انھیں جانکاہ مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ وہ اپنے گرد و پیش میں پھیلی ہوئی دنیا اور اس کی حقیقتوں کا ادراک کرتے ہیں اور انھیں شعر کی شکل دیتے ہیں۔ لکھنے کے عمل کے حوالے سے مجید امجد اظہارِ خیال کرتے ہیں کہ

''آپ پوچھتے ہیں، میں کیوں لکھتا ہوں۔ یہ تو ایسا ہی ہے جیسے دریا سے کوئی پوچھے تم کیوں سفر میں ہو، باغوں کی کوئلوں سے کہے تم کیوں کوکتی ہو۔۔۔۔۔ میں لکھتا ہوں کیونکہ مرے شعری احساس کی حسین و جمیل شورشیں ہی میرے لیے عین حیات ہیں۔ یوں تو ان روز بروز پیچیدہ ہونے والی حیاتیاتی مسائل سے بھری ہوئی دنیا میں ادراک و آگاہی کی منزلیں بے حد کٹھن ہوتی چلی جا رہی ہیں لیکن تمام نظریاتی الجھنوں سے قطع نظر میں نے ان منزلوں کی طرف جانے والے راستوں پر ہمیشہ ایک فکر اندوز حیرت سے قدم بڑھایا ہے۔۔۔۔۔ بظاہر

میں دنیا میں چلتا پھرتا ہوں، دراصل میں اپنے سامنے نظر آنے والے تمام
عنوانوں سے مصروف کلام رہتا ہوں۔'' (۹۲)

مندرجہ بالا نثری اور شعری اقتباسات پر غور کریں تو شعر گوئی کے حوالے سے مجید امجد کا نقطۂ نظر واضح ہوتا ہے یعنی ایک تو شعر گوئی تخلیق کار کا فطری اظہار ہے جو کہ یقیناً ودیعت کردہ جوہر ہے اور دوسرا یہ کہ ایک تخلیق کار اس جوہر کو اپنی محنت اور ریاضت سے صیقل کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ مجید امجد شعری خیال کو تو آمد سمجھتے ہیں مگر اس خیال کو لفظوں کا روپ دینے، بنانے سنوارنے اور اسے نئے فنی پیکروں میں ڈھالنے کے عمل کو آورد تصور کرتے ہیں۔ اس تصور سے ان کے یہاں لفظ اور خیال کی بحث زیادہ معنی خیز ہوجاتی ہے لیکن مجید امجد کے تصور شعر کو پوری طرح سمجھنے کے لے یہ حوالے ناکافی ہیں اس کے لیے مجید امجد کی دیگر تحریروں سے مدد لینا ضروری ہے۔

ان تصورات کا اظہار مجید امجد کی شاعری میں تو بطور اشارہ ہی ہوا ہے مگر ان کی نثری تحریروں میں بڑے واضح الفاظ میں ان کا تصور شعر نمایاں ہوتا ہے۔ نمونے کے طور پر چند نثری اقتباسات ملاحظہ ہوں۔

(الف) حاجی بشیر احمد بشیر کے شعری مجموعہ ''قوسِ خیال'' کے پیش لفظ میں کہتے ہیں:

''زندگی یوں تو ایک مسلسل روشنی کا نام ہے لیکن زندگی کا شعور، ایک سدا جاگنے والا اندھیرا ہے جس میں روشنی کا راز اور مفہوم اور بھی روشن ہوجاتا ہے۔ کوئی کہے اندھیرا تو پَرتو کی نفی ہے، میں کہوں گا اندھیرا، ہر روشن قدر کے پھیلنے اور پھلنے کی جگہ ہے اور یہ بات کوئی معمہ تو نہیں، جب تک دنیا کے سینے کے اندر کھولنے والی تیرہ و تار حقیقتوں تک رسائی حاصل نہ ہو، کوئی ابھرتے، ڈوبتے دن اور دوڑتی بھاگتی، دردِ وجود سے کراہتی ہوئی مخلوق کے اس تماشے کو کیا دیکھے گا؟ جب تک یہ سچا شعور حاصل نہ ہو شعر کا مقام ایک دور کی بات ہے اور اب کوئی پوچھے تو میں کہوں گا، شعر لفظ اور اس کے آہنگ کا شعبدہ بھی سہی، لہجے کی کاٹ بھی سہی، جذبے کی تیز دھار بھی سہی، خیال کی نازک سوچ بھی سہی، سب کچھ اپنی جگہ درست ہے لیکن شعر جب تک شعورِ حیات کا آئینہ نہیں کچھ بھی نہیں۔''
(۹۳)

(ب) شیر افضل جعفری کی کتاب ''سانولے من بھانولے'' کے حرفِ اول میں لکھتے ہیں:

''ایک اچھے شعر کے اندر زبان اور موضوع اس طرح آپس میں مکمل مل جاتے ہیں کہ ان کی جداگانہ سرحدوں کی تخصیص ناممکن ہو جاتی ہے اور اس بات کا فیصلہ دشوار ہو جاتا ہے کہ اس شعر کا جادو اس کے لفظوں کی سحریت کے باعث ہے یا موضوع کی دلکشی کے باعث۔''(۹۴)

(ج) سید منظور احمد کے مجموعہ ''الاستدراک'' کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

''شعر اپنے مفہوم کے لحاظ سے ایک فکری کاوش ہے، ایک تجسس کا دائرہ ہے جس کا مرکز شاعر کے جذبے کا صدق ہے۔۔۔۔ یہ دریافت کا ایک عمل ہے۔''

(۹۵)

(د) مولوی محمد عمر کی کتاب ''بیاضِ عمر'' کے حرفِ اوّل میں رقم طراز ہیں:

''دنیا کا کوئی بڑے سے بڑا شاعر لے لیجئے، اس کی زندگی کے احوال پڑھ کر دیکھ لیجئے کہ کس طرح اس کی ساری عمر ایک ایسی داخلی علیحدگی کے ماحول میں گزری جس کی فضاؤں میں مادی طاقتوں کی کوئی روشنی راہ نہ پا سکی۔''(۹۶)

(ر) مصطفیٰ زیدی کی شاعری پر تبصرہ لکھتے ہوئے رائے دیتے ہیں کہ

''جدید علمی ترقیوں کی روشنی میں فرد کی یہ تمنا کہ اس سیل وفا کے اندر وہ ان بلندیوں اور عظمتوں کو حاصل کرے جو اس کی بیکراں اور پنہاں صلاحیتوں کے بس میں ہے اور جن کی دریافت، بیک وقت دریافتِ ذات کے ذریعہ سے اور دریافتِ کائنات کے وسیلے سے ہی ممکن ہے۔''(۹۷)

مندرجہ بالا اقتباسات کی روشنی میں مجید امجد کے تصورِ شعر کے بہت سے گوشے بے نقاب ہوتے ہیں۔ ان پہلوؤں کو نکات کی شکل میں ترتیب دیا جائے تو صورتِ حال کچھ یوں ہوگی:

i- شاعری درحقیقت ایک شاعر کا فطری تخلیقی اظہار اور اُسے عطا کردہ جوہر کا داخلی حوالہ ہے۔

ii- شاعری کے جوہر اور اس کے اظہار کے لیے بہت سخت محنت، ریاضت اور غور و فکر کی ضرورت ہے۔

iii- شعر شعورِ حیات کا آئینہ ہے جو ذات اور کائنات کے شعور سے حاصل ہوتا ہے۔

iv- شعری عمل صداقت اور خلوص کا متقاضی ہوتا ہے۔

v- شاعری لفظ اور خیال کی باہم یک جائی کا حوالہ ہے۔

vi- شاعری دریافت کا عمل ہے۔

vii- شاعر کے لیے داخلی علیحدگی (ریاضت و محنت) نہایت ضروری ہے۔

ان نکات سے تو یہ بات واضح طور پر مترشح ہوتی ہے کہ مجید امجد شاعری کو ایک شاعر کا فطری تخلیقی اظہار خیال کرتے ہیں جو اپنی اصل میں صداقت اور خلوص کا آئینہ ہوتا ہے مگر اس آئینے کو صیقل کرنے اور اس کے اندر زندگی کا عکس دیکھنے کے لیے ریاضت اور محنت بنیادی شرط ہے یعنی شاعری کا جوہر اگر خلوص اور ریاضت سے تہی ہوگا تو وہ شاعری اپنے معیار سے گر جائے گی۔ جہاں تک محنت اور ریاضت کا تعلق ہے اس کے لیے شاعر کو خیال کی تلاش اور اسے بنانے سنوارنے کے لیے زبان کے کامل پیرائے کی ضرورت ہوتی ہے کیونکہ اگر خیال کو مناسب الفاظ کا جامہ نہ پہنایا جائے اور اس کی مناسب تراش خراش نہ کی جائے تو وہ نہایت کھردرا، بے رنگ اور بدنما نظر آنے لگے گا۔ اس لیے زبان، اس کے مروجہ پیمانوں اور فنی اسالیب پر ایک شاعر کی گرفت لازمی امر ہے کیونکہ ایک بلند خیال کمزور بیان، ڈھیلی ڈھالی زبان اور فنی حسن کی عدم موجودگی کے باعث اپنا اثر کھو دے گا۔ اسی لیے مجید امجد لفظ اور خیال کو ایک کامل اظہار کے لیے ضروری خیال کرتے ہیں۔ وہ لفظ اور خیال کی دوری کے قائل نہیں بلکہ انھیں ایک ہی تصویر کے دو رُخ سمجھتے ہیں۔ خیال جتنا ارفع، اعلیٰ اور بلند ہوگا وہ اتنے ہی عمدہ اظہار کا متقاضی ہوگا۔ ڈاکٹر محمد امین کے خیال میں:

> ''اس نظریے کے ساتھ ریاضت کو بھی برابر کا عمل دخل حاصل ہے۔ ریاضت کے بغیر فن کچا رہ جاتا ہے۔ مجید امجد کلاسیکی شعرا کی طرح ریاضت کے بڑے قائل تھے۔ وہ مصرعے کے ہر لفظ پر کئی کئی بار غور کرتے اور اکثر مصرعوں اور لفظوں کو بدلتے رہتے تھے۔ ان کا کلام جو مخطوطات کی صورت میں دستیاب ہے اس میں ان کی ہر نظم کی کم و بیش تین صورتیں ملتی ہیں۔'' (۹۸)

شاعری میں نئے نئے الفاظ، نادر اور اچھوتی تراکیب، نت نئے مشاہدات، انوکھی

ہیئتوں اور عروضی تجربات کے حوالے سے مجید امجد کا رویہ نہایت مثبت تھا۔ اس کی سب سے بڑی مثال تو خود ان کی اپنی شاعری ہے ان کا شعری سفر روایتی انداز سے شروع ہو کر نئے اور جدید تر آہنگ کی دریافت پر ختم ہوتا ہے۔ اسی لیے وہ ان فنی لوازمات کو شاعری کے لیے جزو لازم خیال کرتے ہیں۔ اپنے ایک نثری مضمون '' کیا موجودہ ادب رو بہ زوال ہے'' میں انھوں نے جہاں خیال اور فکر کی اہمیت پر زور دیا ہے وہاں وہ فنی اظہار کو بھی ضروری خیال کرتے ہیں۔(۹۹)

مجید امجد ہر لحہ نئے سے نئے منظروں کو تلاش کرنے اور انھیں نئے سے نئے انداز میں بیان کرنے کے متمنی رہے۔ ان کی اس جدت پسندی نے نظم کی تفہیم کو ایک مشکل مرحلہ بنا دیا ہے۔ ہر لحہ نیا ہونے کی آرزومندی نے ان کے اندر ایک لامحدود حسرت اظہار کو جنم دیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ مجید امجد کو سمجھنے کے لیے ان کے ساتھ ساتھ سفر کرنا ضروری ہے۔ ہر نئی ترکیب، ہر نئی ہیئت اور ہر نیا فنی پیرایہ غور و فکر کا متقاضی ہے اور یہی نیا پن اور تازگی انھیں ممتاز و منفرد کرتی ہے۔ مجید امجد سے ٹیلی ویژن کے لیے انٹرویو کرتے ہوئے جب یوسف کامران نے یہ سوال کیا کہ '' آپ کا تعلق نہ تو ترقی پسندوں سے ہے اور نہ اسلام پسندوں سے اور نہ کسی ادبی و سیاسی دھڑے سے منسلک ہیں آخر آپ کس مقصد کے لیے کہتے ہیں'' تو اس کے جواب میں انھوں نے کہا تھا:

> '' جب سے یہ دنیا بنی ہے اور جب تک زمین سورج کی روشنی سے زندہ رہے گی یہاں ایک چیز جاری ہے اور وہ ہے عملِ خیر کا تسلسل اور میں اسی تسلسل میں شعر لکھتا ہوں۔''(۱۰۰)

مجید امجد کی شاعری کے فنی پیرایوں کے مختصر تجزیہ کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ مجید امجد جدید اُردو شاعری کے اُن معدودے چند شعرا میں شامل ہیں جو شعر کے خیال کے ساتھ ساتھ اس کے بیان کو بھی برابر اہمیت دیتے تھے۔ انھوں نے فن کو لفظی بازی گری یا جگالی نہیں سمجھا اور نہ ہی وہ فن کو جامد، بے کار شے تصور کرتے ہیں بلکہ انھوں نے فن اور فنی تقاضوں کو تخلیقی سطح پر استعمال کیا اُسے ہر لحہ متحرک اور زندہ رکھا، ان کی نظمیں اس تحرک اور زندگی کا ثبوت ہیں کہ وہ فنی اسالیب کے استعمال میں خود کو دُہرانے کی بجائے نئے سے نئے راستوں کے متلاشی رہے ہیں۔ مجید امجد نے زبان کی سطح پر بھی اپنے اثرات مرتب کیے ہیں۔ نئی لفظیات و تراکیب کے ساتھ ساتھ نئی نظم کا لسانی ڈھانچہ ان کے یہاں تخلیق ہوا ہے اور اُردو زبان کے علاقائی زبانوں سے

رشتوں کا نیا حوالہ سامنے آیا ہے۔ اسی طرح ہیئتی جکڑ بندیوں کو بھی انھوں نے تخلیقی پیرائے میں دیکھا ہے اور نئے ہیئتی اور عروضی تجربات کے ذریعہ انھیں تازہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ علامت نگاری اور پیکر تراشی ایسے فنی اسالیب کو نئے ذائقے سے آشنا کرنے میں بھی مجید امجد کی شاعری کا اہم کردار ہے کہ وہ بہت سی نئی علامتوں اور پیکروں کو شاعر کے تخلیقی اُسلوب تک لے جاتے ہیں اور اگر یہ کہا جائے کہ جدید شاعری کے فنی اسالیب کی تشکیل، ترقی اور ترویج میں مجید امجد کا حصہ سب سے زیادہ ہے تو یہ غلط نہ ہوگا۔

☐ ☐ ☐

حوالہ جات وحواشی

۱۔ الطاف حسین حالی، ''مقدمہ شعروشاعری'' (لاہور، اعتصام پبلشرز، س ن)
الطاف حسین حالیؔ نے مندرجہ بالا کتاب میں شاعری اور اصلاحِ شاعری کے حوالے سے چند اہم موضوعات کو چھیڑا ہے اور مغربی اثرات کے تحت پروان چڑھنے والے شعور کو عام کرنے کی سعی کی ہے۔ اُردو شاعری کی روایت میں موضوعات، لفظیات تشبیہات واستعارات اور اُسلوب کی سطح پر جس طرح یکسانیت اور یک رُخا پن نمایاں ہونے لگا تھا حالیؔ نے سب سے پہلے تنقیدی اور تجزیاتی انداز میں اس جمود کو توڑنے کی کوشش کی ہے۔ مزید مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجئے ''مقدمہ شعروشاعری'' کے صفحات:

i۔ صفحہ نمبر ۳۲ اور ۳۳ (شاعری کی اصلاح)

ii۔ صفحہ نمبر ۳۵ اور ۳۶ (شعر کے لیے وزن ضروری ہے یا نہیں؟ قافیہ شعر کے لیے ضروری ہے یا نہیں؟)

iii۔ صفحہ نمبر ۴۹ اور ۵۰ (آمد اور آورد میں فرق)

iv۔ صفحہ نمبر ۵۳ اور ۵۴ (شعر میں کس قسم کی باتیں بیان کرنی چاہئیں؟)

v۔ صفحہ نمبر ۵۷ تا ۶۰ (شعر میں کیا کیا خوبیاں ہونی چاہئیں؟)

vi۔ صفحہ نمبر ۸۸ تا ۹۶ (نیچرل شاعری)

vii۔ صفحہ نمبر ۱۰۹ تا ۱۷۵ (غزل، قصیدہ اور مثنوی)

۲۔ i۔ آزاد نے اپنی تقریر کو ان الفاظ پر ختم کیا تھا:
''۔۔۔۔اُمید ہے کہ جہاں اور محاسن وقبائح کی ترویج واصلاح پر نظر ہوگی، فن شعر کی اس قباحت پر نظر رہے گی۔ گو آج نہیں، مگر امید قوی ہے کہ انشاءاللہ کبھی نہ کبھی اس کا ثمرہ نیک حاصل ہو۔''
(دیباچہ ''نظم آزاد''، محمد حسین آزاد، مرتبہ آغا محمد باقر (لاہور، شیخ مبارک علی، ۱۹۲۶ء) ص ۲۱ بحوالہ ڈاکٹر عارف ثاقب، ''انجمن پنجاب کے مشاعرے'' (لاہور، الوقار، ۱۹۹۵ء) ص ۳۳۔

ii۔ ڈاکٹر عارف ثاقب نے اپنی کتاب ''انجمن پنجاب کے مشاعرے'' میں انجمن کے زیر اہتمام

ہونے والے نظمیہ مشاعروں کو ترتیب دیا ہے جس سے اس دور میں نظم کی روایت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: صفحہ نمبر ۳۹ تا ۴۴ اور صفحہ نمبر ۶۳ تا ۳۲۵۔

۳۔ تفصیلات کے لیے ملاحظہ کیجئے:

i۔ فوزیہ اشرف، ''مجید امجد کی شاعری میں ہیئت کے تجربات''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔اے (اُردو) اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۸۷ء، صفحہ نمبر ۲۶ تا ۵۷۔

ii۔ امتیاز حسین، ''مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اُسلوبیاتی مطالعہ''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو) گورنمنٹ کالج گوجرانوالہ (پنجاب یونیورسٹی لاہور) ۲۰۰۰ء، صفحہ نمبر ۸ تا ۱۳۔

iii۔ ن۔م۔راشد، ''مقالات ن۔م۔راشد'' مرتبہ شیما مجید (اسلام آباد، الحمرا پبلشنگ، اوّل ۲۰۰۲ء)

(الف) صفحہ نمبر ۲۴ تا ۲۹ (مضمون بعنوان: ''ہیئت کی تلاش'')

(ب) صفحہ نمبر ۳۴ تا ۳۷ (مضمون بعنوان: ''نظم اور غزل'')

(ج) صفحہ نمبر ۲۳۹ تا ۲۴۳ (مضمون بعنوان: ''تکنیک کی آزادی اور اس کا مفہوم'')

iv۔ عظمت اللہ خان، ''سریلے بول''، (مقدمہ) (کراچی، اُردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۵۹ء)

۴۔ شمیم احمد، ''اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں'' (لاہور، تخلیق مرکز، س ن) ص ۱۳،۱۲۔

۵۔ ایضاً ص ۱۴۔

۶۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ ''گلاب کے پھول'' مرتبہ حیات خان سیال (لاہور، میری لائبریری، اوّل ۱۹۷۸ء) ص ۲۴۔

۷۔ ایضاً ص ۲۸،۲۷۔

۸۔ ایضاً ص ۲۴۔

۹۔ ڈاکٹر نوازش علی، ''مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی ہیئتیں اور ہیئتی تجربات'' (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ''عبارت'' مرتبہ ڈاکٹر نوازش علی (راولپنڈی، دھنک پرنٹرز، ۱۹۹۷ء) ص ۱۶۷۔

۱۰۔ ڈاکٹر نوازش علی نے اپنے مضمون، ''مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی ہیئتیں اور ہیئتی تجربات'' مشمولہ ''عبارت'' کے صفحہ نمبر ۱۶۸ پر مجید امجد کی غزلیات کی کل تعداد تقریباً چالیس بتائی ہے جو کہ درست نہیں ہے۔

۱۱۔ راقم کے پاس مجید امجد کے جو قلمی مسودات ہیں اُن میں یہ بطور غزل موجود ہے۔

۱۲۔ مسمط کے حوالے سے تفصیل دیکھیں:

شمیم احمد، ''اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں'' کا صفحہ نمبر ۱۲۱ تا ۱۶۶۔

۱۳۔ مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو:

i۔ ڈاکٹر نوازش علی، ''مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی ہیئتیں اور ہیئتی تجربات'' (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ''عبارت'' صفحہ نمبر ۱۷۶، ۱۷۷۔

ii۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ''مجید امجد کے ہاں ہیئتوں کا مطالعہ'' (خصوصی لیکچرز، ترتیب افضال احمد) مشمولہ سہ ماہی ''القلم'' (مجید امجد ایک مطالعہ) مرتبہ حکمت ادیب (جھنگ، جھنگ ادبی اکیڈمی، ۱۹۹۴) صفحہ نمبر ۱۵۷ تا ۱۶۷۔

۱۴۔ ڈاکٹر نوازش علی، ''مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی ہیئتیں اور ہیئتی تجربات'' (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ''عبارت''، ص ۱۷۶۔

۱۵۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ '' گلاب کے پھول'' ص ۳۰،۲۹۔

۱۶۔ ڈاکٹر نوازش علی، ''مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی ہیئتیں اور ہیئتی تجربات'' (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ''عبارت''، ص ۱۸۲۔

۱۷۔ تفصیل کے لیے دیکھیں: ایضاً ، ص ۱۸۲ تا ۱۸۶۔

۱۸۔ ڈاکٹر محمد امین، ''توجیہہ'' (کراچی، ڈائیلاگ پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء) ص ۶۷۔

۱۹۔ ڈاکٹر نوازش علی، ''مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی ہیئتیں اور ہیئتی تجربات'' (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ''عبارت''، ص ۱۸۷۔

۲۰۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ کریں:

i۔ فوزیہ اشرف ''مجید امجد کی شاعری میں ہیئت کے تجربات'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو) صفحہ نمبر ۵۸ تا ۸۹۔

ii۔ اختر عباس ''مجید امجد کا شعری اُسلوب'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو) گورنمنٹ کالج فیصل آباد (پنجاب یونیورسٹی، لاہور) ۱۹۹۱ء، صفحہ نمبر ۱۸۷ تا ۱۹۳۔

iii۔ امتیاز حسین، ''مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اُسلوبیاتی مطالعہ''، غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم

اے (اُردو) صفحہ نمبر ۳۸ تا ۳۹۔

iv۔ یوسف حسن، ''مجید امجد کی شعری ہئیتیں، عہد وار مطالعہ'' (مضمون) مشمولہ ''دستاویز'' (مجید امجد نمبر) لاہور، (جلد ۲ شمارہ ۵، ۱۹۹۱ء) صفحہ نمبر ۱۴۴ تا ۱۵۹۔

۲۱۔ علمِ عروض کے اساسی مباحث اور اُردو شاعری کی روایت میں ہونے والے عروضی تجربات کے لیے دیکھیے:

i۔ مولوی نجم الغنی، ''بحر الفصاحت'' (حصہ دوم: علمِ عروض) (لاہور، مجلس ترقی ادب، جون ۲۰۰۱ء)

(الف) صفحہ نمبر ۱۱ تا ۱۷ (ذکر ایجادِ بحور)

(ب) صفحہ نمبر ۴۰ تا ۸۲ (زحافات کے بیان میں)

(ج) صفحہ نمبر ۱۰۳ تا ۲۲۸ (تشریحِ بحور)

ii۔ ڈاکٹر سمیع اللہ اشرفی ''اُردو اور ہندی کے جدید مشترک اوزان'' (کراچی، انجمن ترقی اُردو، اوّل ۱۹۸۹ء)

(الف) صفحہ نمبر ۴۱ تا ۲۷ (اُردو بحریں اور ہندی چھند)

iii۔ حمید عظیم آبادی، ''میزانِ سخن'' (کراچی، شیخ شوکت علی، ۱۹۸۴ء)

(الف) صفحہ نمبر ۴۳ تا ۵۸ (زحافات، تفصیل اور توضیح)

(ب) صفحہ نمبر ۸۱ تا ۱۱۵ (بحور)

iv۔ ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء، ''علمِ عروض اور اُردو شاعری'' (اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، اوّل ۱۹۹۷ء)

اس کتاب کے جو ابواب اُردو شاعری کی روایت میں عروضی تجربات کے ضمن میں تحریر کیے گئے ہیں ان کے مطالعہ سے ایک مکمل خاکہ اُبھرتا ہے، دیکھیے:

(الف) صفحہ نمبر ۹۷ تا ۱۸۲ (قدیم اُردو ادب میں عروضی صورتِ حال)

(ب) صفحہ نمبر ۱۸۳ تا ۳۳۳ (دلی، لکھنو اور شمالی ہند کا جائزہ)

(ج) صفحہ نمبر ۳۳۳ تا ۴۳۰ (۱۸۵۷ء کے بعد اور بیسویں صدی میں عروض کے تجربات کا آغاز و ارتقا ۱۹۷۵ء تک)

v۔ شمس الدین فقیر، ''حدائق البلاغت'' (ترجمہ: خدیجہ شجاعت علی بنام فنِ شاعری) (لاہور،

شیخ محمد بشیر، اوّل، س ن)

(الف) صفحہ نمبر ۱۳۷ تا ۱۴۵ (زحافات کا بیان)

(ب) صفحہ نمبر ۱۵۱ تا ۱۷۰ (ان بحروں کا بیان جن میں زحافات واضح ہوتے ہیں)

۲۲۔ ڈاکٹر عنوان چشتی، ''جدید اُردو غزل میں عروضی تجربے'' (مضمون) مشمولہ مجلّہ ''اوراق'' لاہور (جولائی اگست ۱۹۷۶ء) ص ۱۳۵۔

۲۳۔ دیکھیے: ڈاکٹر اسلم ضیاء، ''علم عروض اور اُردو شاعری'' صفحہ نمبر ۳۳۳ تا ۴۳۱۔

مندرجہ بالا کتاب میں ڈاکٹر اسلم ضیاء نے اُردو شاعری کی روایت میں عروضی تجربات کو مختلف ادوار میں تقسیم کر دیا ہے۔ قدیم اُردو ادب میں انھوں نے حسن شوقی، نصرتی، ہاشمی، قلی قطب شاہ، غواصی، ولی دکنی کی غزلیات کا، دبستان دہلی کے حوالے سے میر، سودا، درد، غالب، مومن، ذوق اور بہادر شاہ ظفر کی غزلیات، دبستانِ لکھنو کے حوالے سے مصحفی، انشاء، جرأت، آتش، ناسخ، نظیر اکبر آبادی کی منظومات کا اور ۱۸۵۷ء سے ۱۹۷۵ء کے ضمن میں مختلف اصناف کے ساتھ ساتھ عظمت اللہ خان، اقبال، تصدق حسین خالد، میرا جی، راشد اور مجید امجد کی شاعری کا خصوصی مطالعہ کیا ہے۔

۲۴۔ ڈاکٹر محمد امین، ''توجیہہ'' (کراچی، ڈائیلاگ پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء) ص ۵۹۔

۲۵۔ ایضاً

۲۶۔ ڈاکٹر نوازش علی، ''مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی ہیئتیں اور ہیئتی تجربات'' (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ''عبارت''، ص ۱۸۷۔

۲۷۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ ''گلاب کے پھول'' ص ۳۳۔

۲۸۔ ایضاً ص ۳۳، ۳۲۔

۲۹۔ مکتوب بنام شیر محمد شعری، مرقومہ یکم دسمبر ۱۹۷۳ء (مملوکہ تقی الدین انجم) بحوالہ ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء ''علم عروض اور اُردو شاعری'' ص ۳۹۱۔

۳۰۔ ڈاکٹر محمد امین، ''توجیہہ'' ص ۵۸۔

۳۱۔ ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء، ''علمِ عروض اور اُردو شاعری''، ص ۳۹۳، ۳۹۲۔

۳۲۔ مجید امجد اور تقی الدین انجم (ایک انٹرویو) از ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء بمقام جھنگ، بتاریخ مئی ۱۹۸۲ء،

نظرثانی اپریل ۲۰۰۰ء، مشمولہ سہ ماہی ''صحیفہ'' شمارہ ۱۶۴ (لاہور، مجلس ترقی ادب، جولائی تا ستمبر ۲۰۰۰ء) ص ۶۹، ۶۸۔

۳۳۔ ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء، ''علم عروض اور اُردو شاعری''، ص ۳۹۲۔

۳۴۔ ڈاکٹر محمد امین، ''توجیہہ''، ص ۶۲، ۶۱۔

۳۵۔ ڈاکٹر نوازش علی، ''مجید امجد کا تصور ہیئت، روایتی ہیئتیں اور ہیئتی تجربات'' (مضمون) مشمولہ کتابی سلسلہ ''عبارت''، ص ۱۹۰۔

۳۶۔ شبلی نعمانی، ''شعرالعجم'' (حصہ چہارم) (لاہور، الفیصل، جون ۱۹۹۹ء) ص ۵۶۔

۳۷۔ عابد علی عابد، ''البدیع'' (لاہور، مجلس ترقی ادب، اوّل ۱۹۸۵ء) ص ۴۔

۳۸۔ انیس ناگی، ''تنقید شعر'' (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء) ص ۴۹۔

۳۹۔ ن۔م۔راشد، ''مقالات ن۔م۔راشد'' مرتبہ شیما مجید (اسلام آباد، الحمرا، ۲۰۰۲ء) ص ۱۸۳۔

۴۰۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو:

i۔ افتخار جالب (مرتب) ''نئی شاعری'' (لاہور، نئی مطبوعات، اوّل ۱۹۶۶ء)

ii۔ جیلانی کامران ''نئی نظم کے تقاضے'' (لاہور، مکتبہ عالیہ، دوم ۱۹۸۵ء)

۴۱۔ اُردو میں جدید لسانی تحریکوں یعنی ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل کے حوالے سے مندرجہ ذیل کتب کا تفصیلی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

i۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء)

ii۔ ضمیر علی بدایونی ''جدیدیت اور مابعد جدیدیت'' (کراچی، اختر مطبوعات، ۱۹۹۹ء) صفحہ نمبر ۲۲۴ تا ۳۶۳۔

iii۔ قاضی قیصر الاسلام ''فلسفے کے جدید نظریات'' (لاہور، اقبال اکیڈمی، اوّل ۱۹۹۸ء) صفحہ نمبر ۱۳ تا ۲۸۴۔

iv۔ ڈاکٹر وزیر آغا ''معنی اور تناظر'' (سرگودھا، مکتبہ نردبان، ۱۹۹۸ء) صفحہ نمبر ۶۳ تا ۲۲۲۔

۴۲۔ مجید امجد سے ایک انٹرویو از خواجہ محمد زکریا، مشمولہ ''گلاب کے پھول'' ص ۲۶-۲۵۔

۴۳۔ مکتوب بنام شیر محمد شعری، مرقومہ ۲۷ ستمبر ۱۹۷۰ء، مشمولہ ''گلاب کے پھول'' ص ۱۴۔

۴۴۔ یحییٰ امجد، ''پاکستانی عوامی ادبی کلچر کا پیش رو'' (مضمون) مشمولہ ''دستاویز'' لاہور (جلد۲، شمارہ۵، ۱۹۹۱ء) ص۹۲۔

۴۵۔ ایضاً ص۸۹۔

۴۶۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری، ''مجید امجد، آشوب زیست اور مقامی وجود کا تجربہ'' (مضمون) مشمولہ ''دستاویز'' لاہور، ص۲۶۴۔

۴۷۔ یحییٰ امجد، ''پاکستانی عوامی ادبی کلچر کا پیش رو'' (مضمون) مشمولہ ''دستاویز'' لاہور، ص۹۰۔

۴۸۔ ایضاً ص۹۷۔

۴۹۔ حمید نسیم، ''کچھ اور اہم شاعر'' (کراچی، فضلی سنز) ص۸۵ تا ۱۱۸۔

حمید نسیم نے جن اغلاط کی نشان دہی کی ہے ان میں سے چند ایک انھی کے بقول یہ ہیں:

i۔ ''صفحہ ۸۰ پر ایک شعر ہے

یہ کپاس کی کھیتیوں کی بہاریں   یہ ڈوڈوں کو چنتی ہوئی گلعذاریں

یہاں مجھے یہ کہنے کی ضرورت نہیں، کپاس ادا س کا ہم وزن لفظ ہے۔ آماس، مقیاس، رقاص کا ہم وزن نہیں ۔۔۔۔ میں نے آج تک کسی اَن پڑھ پنجابی کو بھی کپاس تشدید کے ساتھ بولتے ہوئے نہیں سُنا۔'' (ص۸۷)

ii۔ ''نظم 'حسن' کا دوسرا ہی مصرعہ یہ ہے 'بہار خلد مری اک نگاہِ فردوسیں'، یہ 'بہار خلد' کے بعد 'نگاہ فردوسیں' سراسر آورد ہے، نری بھرتی ہے۔'' (ص۸۷)

iii۔ ''ص۵۶ پر غالب کی زمین میں غزل بہت ہی عامیانہ ہے۔ 'روح کی مدہوش بیداری کا ساماں ہوگئیں' یہ مصرعہ ذوقِ سلیم پر گراں گزرتا ہے کہ مدہوش بیداری مہمل ترکیب ہے۔'' (ص۸۷)

iv۔ '' 'جھیل کے تٹ پہ، گھنی چھاؤں میں جو گونجالی'...... گونجالی کا لفظ میرے لیے نیا تھا۔ مجھے کبھی یہ گمان نہیں ہوا کہ میں اردو زبان کے تمام الفاظ سے واقف ہوں۔ سو میں نے مختلف فرہنگیں دیکھیں۔ یہ لفظ کہیں نہ ملا۔ پنجابی میری مادری زبان ہے اور میں اصلی پنجابی پر جو کھیتوں میں، ترنجنوں میں، چوپالوں میں بولی جاتی ہے کامل دسترس رکھتا ہوں۔ میں نے گونجالی کا لفظ آج تک پنجابی میں بھی نہ سنا نہ پڑھا تھا۔'' (ص۹۰۔۸۹)

v۔ آغاز گلستاں کو بہ مضرابِ خار چھیڑ   مطرب کوئی ترانہ بیادِ بہار چھیڑ
بے ضرورت مفرس بیان اس لیے آیا کہ 'بہ' کے بغیر شاعر خار کا قافیہ باندھنے کی توفیق رکھتا تھا۔''
(ص ۹۳)

vi۔ ''اب پھر مصرع دیکھیے 'پژمردہ شاخسار پہ جھک کر ستار چھیڑ'، سارا باغ، درختوں کا سارا جھنڈ مرجھا گیا ہے تو کیا مغنی بازی گر ہے کہ ان پر جھک کر ستار بجائے اور ستار بجانے کے لیے جھکنے کی کیا ضرورت ہے۔'' (ص ۹۴)

(نوٹ: جناب حمید نسیم نے اپنی مذکورہ بالا کتاب '' کچھ اور اہم شاعر'' میں مجید امجد پر '' مجید امجید ایک اور اہم شاعر'' کے عنوان سے صفحہ ۸۵ تا ۱۱۸ جو مضمون تحریر کیا ہے اس میں انھوں نے مجید امجد کی زبان و بیان کے حوالے سے بہت سے اعتراضات کیے ہیں جن میں سے چند ایک اوپر درج کر دیئے گئے ہیں تاہم بعض مقامات پر خود حمید نسیم صاحب ٹھوکر کھا گئے ہیں۔ مثلاً درج بالا اعتراض نمبر ۲ میں انھوں نے لفظ 'گونجالی' پر خاصی بحث کی ہے جبکہ یہ گونجالی نہیں 'گونجا کی' ہے۔ 'کلیاتِ مجید امجد' مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، طبع اوّل ۱۹۸۹ء کے صفحہ ۱۷۶ پر یہ شعر یوں درج ہے [مصنف]

جھیل کے تٹ پہ، گھنی چھاؤں میں جو گونجا کی
ناچتی سکھیوں کی بجتی ہوئی پایل کی وہ تان)

۵۰۔ امتیاز حسین، ''مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو)، ص ۱۴۴۔

۵۱۔ خیر الدین انصاری، ''اس کی سوچ لہکتی ڈال'' (مضمون) مشمولہ ''القلم'' جھنگ، ص ۴۳۷۔

۵۲۔ تفصیلی مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجئے:

i۔ امتیاز حسین، ''مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو)، ص ۱۱۶ تا ۱۹۱۔

ii۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ''ادبی تنقید اور اُسلوبیات'' (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء) ص ۱۱ تا ۲۸۔

iii۔ طارق سعید، ''اُسلوب اور اُسلوبیات'' (لاہور، نگارشات، ۱۹۹۸ء) ص ۲۷۳ تا ۲۸۱۔

۵۳۔ فرحانہ منظور نے اپنے تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو) ۱۹۸۹ء بعنوان ''کلامِ مجید امجد کا

اشاریہ اور فرہنگ'' کے صفحہ نمبر ۸۳ تا ۹۶ تک تراکیب کی جو فہرست دی ہے اس کی تعداد صرف ۴۳۰ ہے جو کہ درست نہیں۔

۵۴۔ رضیہ رحمان، ''لفظیات مجید امجد سماجی تناظر میں'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم فل (اُردو) بہاءالدین زکریا یونیورسٹی ملتان، ۱۹۹۵ء، ص ۵۳۔

۵۵۔ ڈاکٹر محمد حسن، ''شناسا چہرے'' (کراچی، غضنفر اکیڈمی، اوّل ۱۹۸۷ء) ص ۱۱۴، ۱۱۲، ۱۱۳۔

۵۶۔ دیکھیے جعفر طاہر کا شعری مجموعہ ''ہفت کشور'' (لاہور، گلڈ پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۶۲ء)۔

۵۷۔ پروفیسر نظیر صدیقی، ''مجید امجد کا شاعرانہ ارتقا'' (مضمون) مشمولہ ''اوراق'' لاہور (جلد ۲۵، شمارہ ۸، اگست ۱۹۹۰ء) ص ۲۹۷۔

۵۸۔ سیّد عابد علی عابد، ''البیان'' (لاہور، مجلس ترقی ادب، اول فروری ۱۹۸۹ء) ص ۱۳۵۔
مزید تفصیل کے لیے دیکھیں: ''البیان'' از سید عابد علی عابد، صفحہ نمبر ۱۲۹ تا ۲۵۴۔
''ان صفحات پر عابد علی عابد نے تشبیہ، اس کی نوعیت، ضروری خصائص، اصطلاحی تعریفات کے تجربہ، ارکانِ تشبیہ کے فنی انداز اور تشبیہ کی مشہور اقسام سے تفصیلی بحث کی ہے۔''

۵۹۔ ڈاکٹر رفعت اختر، ''علامت سے امیج تک'' (دہلی، نازش بک سنٹر، ۱۹۹۵ء) ص ۱۷۔

۶۰۔ پروفیسر ممتاز حسین، ''ادب اور شعور'' (کراچی، فضلی سنز، ۱۹۹۲ء) ص ۳۰۔

۶۱۔ i۔ انیس ناگی ''تنقید شعر''، ص ۸۳۔
ii۔ تفصیلی مطالعہ کے لیے دیکھیے: ''البیان'' از سید عابد علی عابد، صفحہ نمبر ۲۵۵ تا ۳۴۲
''ان صفحات میں استعارہ کے ابتدائی مباحث، اصطلاح اور استعارہ، استعارے کے اجزا و دیگر فنی مباحث اور اس کے ثانوی مباحث زیر بحث لائے گئے ہیں۔''

۶۲۔ سید عابد علی عابد، ''اُسلوب'' (لاہور، مجلس ترقی ادب، دوم ۱۹۹۶ء) ص ۱۹۴۔

۶۳۔ محمد ہادی حسین، ''زبان اور شاعری'' (لاہور، مجلس ترقی ادب، اول ۱۹۸۴ء) ص ۹۹۔

۶۴۔ جابر علی سیّد، ''استعارے کے چار شہر'' (ملتان، بیکن بکس، اوّل ۱۹۹۴ء) ص ۱۷۔

۶۵۔ سجاد نقوی، ''جدید اُردو نظم کے علامتی پیکر'' (مضمون) مشمولہ ''اوراق'' لاہور (شمارہ ۷، ۸ جلد ۱۲، اگست ۱۹۷۷ء) ص ۲۴۷۔

۶۶۔ ڈاکٹر رفعت اختر، ''علامت سے امیج تک''، ص ۴۰۔

۶۷۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: ڈاکٹر وزیر آغا ''معنی اور تناظر'' (سرگودھا، مکتبہ نردبان، ۱۹۹۸ء) ص ۵۱-۵۰۔

۶۸۔ تفصیلی مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے:

i۔ ڈاکٹر سید محمد عقیل، ''نئی علامت نگاری'' (الہ آباد، انجمن تہذیب نو پبلشرز، ۱۹۷۵ء) صفحہ نمبر ۵ تا ۳۳۔

ii۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری، ''جدید اُردو شاعری میں علامت نگاری'' (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۵ء) صفحہ نمبر ۴۰ تا ۵۸۔

iii۔ ڈاکٹر انیس اشفاق، ''اُردو غزل میں علامت نگاری'' (لکھنؤ، اتر پردیش اُردو اکادمی، اوّل ۱۹۹۵ء) صفحہ نمبر ۲۱ تا ۱۱۴۔

iv۔ ڈاکٹر سُروراحمد، ''اُردو اور ہندی رومانوی شاعری میں علامتوں کا مطالعہ'' (نئی دہلی، معیار پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء) صفحہ نمبر ۳۹ تا ۵۸۔

۶۹۔ امتیاز حسین، ''مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اُسلوبیاتی مطالعہ'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔اے (اُردو)، ص ۸۱-۸۰۔

۷۰۔ شکیل الرحمٰن، ''علامت، قدیم ہندوستانی جمالیات کی روشنی میں'' (نئی دہلی، تہذیب انٹر پرائزز، ۱۹۸۹ء) صفحہ نمبر ۳ تا ۹۔

(شکیل الرحمٰن نے قدیم ہندوستانی جمالیات کو تین علامتوں اور بڑی کیفیتوں سے واضح کیا ہے

(الف) پہلی کیفیت بیداری کی ہے اور برہما اس کی علامت ہیں۔

(ب) دوسری کیفیت خواب کی ہے اور سمندر کی سطح پر وشنو اس کی علامت ہیں۔

(ج) تیسری کیفیت پراسرار تخلیقی تحرک کی ہے اور شیو (نٹ راج) اس کی علامت ہیں مجید امجد کی شاعری اور علامات میں انھی تینوں کیفیات کا رنگ نمایاں نظر آئے گا۔)

۷۱۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ''دائرے اور لکیریں'' (لاہور، مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۸۶ء) ص ۵۵۔

۷۲۔ سید عامر سہیل، ''مجید امجد بیاضِ آرزو بکف'' (ملتان، بیکن بکس، ۱۹۹۵ء) ص ۱۱۰۔

۷۳۔ امتیاز حسین، ''مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اُسلوبیاتی مطالعہ'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو) ص ۸۸۔

۷۴۔ ڈاکٹر انور سدید، ''جدید اُردو نظم کے علامتی پیکر۔ ہوا''، ''اوراق'' لاہور (جلد ۱۲، شمارہ ۸،۷، اگست ۱۹۷۷ء) ص ۱۸۵۔

۷۵۔ امتیاز حسین، ''مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اُسلوبیاتی مطالعہ'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔اے (اُردو) ص ۹۳۔

۷۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''شعر، غیر شعر اور نثر'' (الہ آباد، شب خون کتاب گھر، باردوم ۱۹۹۸ء) ص ۱۰۸۔

۷۷۔ شبلی نعمانی، ''شعرالعجم'' (جلد چہارم) (لاہور، الفیصل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء) ص ۸۔

۷۸۔ ایضاً ص ۹،۸۔

۷۹۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر''، ص ۱۰۹۔

۸۰۔ تفصیلی مطالعہ کے لیے دیکھیں:

i۔ ڈاکٹر رفعت اختر، ''علامت سے امیج تک'' صفحہ نمبر ۷۳ تا ۱۳۹۔

(اس کتاب میں ڈاکٹر رفعت اختر نے پیکر تراشی کے معنوی و اصطلاحی مفہوم (ص ۷۳) پیکر نگاری کی تعریف (ص ۸۲) اور پیکر کی اقسام (ص ۹۴) کے حوالے سے تفصیلی بحث کی ہے۔)

ii۔ ڈاکٹر شہپر رسول، ''اُردو غزل میں پیکر تراشی'' (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، اوّل ۱۹۹۹ء) صفحہ نمبر ۱۵ تا ۷۵۔

(ڈاکٹر شہپر رسول نے کتاب کے باب ''ادبی پیکر کا مفہوم'' میں جن مباحث پر تفصیلی رائے دی ہے ان میں پیکر کا مفہوم (ص ۱۷) پیکریت (ص ۳۱) پیکر کی قسمیں (ص ۴۲) پیکر کے عناصر (ص ۴۸) پیکر کی خصوصیات (ص ۵۳) پیکر تراشی کا عمل (ص ۶۲) اور پیکر تراشی کا عمل، نفسیاتی زاویہ (ص ۶۶) شامل ہیں۔)

iii۔ ڈاکٹر توقیر احمد خاں، ''اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی'' (نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، اوّل ۱۹۸۹ء) صفحہ نمبر ۱۷ تا ۹۸۔

(ڈاکٹر توقیر احمد خاں نے مندرجہ بالا کتاب میں اقبال کی پیکر تراشی کو موضوع بنایا ہے تاہم پہلے باب میں پیکر تراشی کے فنی مباحث پر نہایت تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ باب اول میں چند اہم مباحث پر قلم اُٹھایا گیا ہے ان میں پیکر تراشی، مفہوم اور ماہیت (ص ۱۷) پیکر اور مجاز (ص ۳۴)

پیکر اور تشبیہ (ص ۳۵) پیکر اور استعارہ (ص ۳۶) پیکر اور تمثیل (ص ۳۷) پیکر اور محاکات (ص ۳۹) پیکر تراشی کی قسمیں (ص ۵۹) پیکر تراشی کی اہمیت (ص ۲۷) خاص اہمیت کے حامل ہیں۔)

iv۔ انیس ناگی، ''تنقید شعر'' (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء) صفحہ نمبر ۸۹ تا ۱۰۳۔

۸۱۔ تفصیلی مطالعہ کے لیے ملاحظہ کیجیے: ڈاکٹر توقیر احمد خاں، ''اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی''، صفحہ نمبر ۹۹ تا ۲۴۴۔

۸۲۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ''مجید امجد، توازن کی ایک مثال'' (مضمون) مشمولہ ''نظم جدید کی کروٹیں'' (لاہور، مکتبہ میری لائبریری، اول ۱۹۷۴ء) ص ۹۴۔

۸۳۔ ڈاکٹر سید عبداللہ، ''سخن ور، نئے اور پرانے'' (حصہ دوم) (لاہور، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، اول ۱۹۸۱ء) ص ۱۵۷۔

۸۴۔ امتیاز حسین، ''مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اُسلوبیاتی مطالعہ'' غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم اے (اُردو) ص ۵۰ تا ۵۳۔

۸۵۔ ڈاکٹر محمد حسن، ''شناسا چہرے'' (کراچی، غضنفر اکیڈمی، اول ۱۹۸۷ء) ص ۱۱۳، ۱۱۲۔

۸۶۔ ڈاکٹر شہپر رسول، ''اُردو غزل میں پیکر تراشی''، ص ۴۹۔

۸۷۔ ایضاً ص ۵۳۔

۸۸۔ ڈاکٹر سہیل احمد خاں، ''سرئیلزم'' (مضمون) مشمولہ ''ماہِ نو'' لاہور (جلد ۴۴، شمارہ ۲، فروری ۱۹۹۱ء) ص ۳۔

۸۹۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ''پیش لفظ'' مشمولہ ''کلیاتِ مجید امجد'' ص ۳۴۔

۹۰۔ حاجی بشیر احمد بشیر سے انٹرویو از راقم، بمقام رہائش گاہ حاجی بشیر احمد، ۸۲۔ چک ساہیوال، مورخہ ۷ر جولائی ۲۰۰۰ء۔

۹۱۔ مجید امجد، ''فلیپ شب رفتہ'' (لاہور، نیا ادارہ، اوّل ۱۹۵۸ء)

۹۲۔ مجید امجد، ''میں کیوں لکھتا ہوں؟'' مشمولہ ''لوحِ دل'' مرتبہ تاج سعید (پشاور، مکتبہ ارژنگ، اول ۱۹۸۷ء) ص ۲۷، ۲۸۔

۹۳۔ i۔ مجید امجد ''پیش لفظ: قوسِ خیال'' (کلیات حاجی بشیر احمد بشیر) (لاہور، خزینہ علم و ادب،

۲۰۰۲ء)ص ۱۴، ۱۳۔

ii۔ مجید امجد، ''پیش لفظ: قوسِ خیال''، قلمی مملوکہ راقم۔

۹۴۔ i۔ مجید امجد ''حرفِ اوّل''، مشمولہ سہ ماہی ''القلم'' جھنگ (مجید امجد۔ ایک مطالعہ) مرتبہ حکمت ادیب (جھنگ ادبی اکیڈمی جھنگ، اول ۱۹۹۴ء) ص ۵۸۹۔

ii۔ مجید امجد ''حرفِ اوّل سانولے من بھانولے''، قلمی مملوکہ راقم۔

۹۵۔ مجید امجد، دیباچہ ''الاستدراک''، مشمولہ ''القلم'' جھنگ، ص ۶۱۰۔

۹۶۔ مجید امجد، ''حرفِ اوّل'' (بیاضِ عمر) مشمولہ ''القلم'' جھنگ، ص ۶۱۳۔

۹۷۔ i۔ مجید امجد، ''مصطفیٰ زیدی کی نظمیں'' (مضمون) مشمولہ ''الرحوم'' مرتبہ اشرف قدسی (لاہور، پنچ پبلی کیشنز، ۲، ۱۹۷۲ء) ص ۲۲۹۔

ii۔ مجید امجد، ''مصطفیٰ زیدی کی نظمیں''، قلمی مملوکہ راقم۔

۹۸۔ ڈاکٹر محمد امین، ''توجیہہ''، ص ۲، ۷۲، ۷۱۔

۹۹۔ مجید امجد، ''کیا موجودہ ادب روبہ زوال ہے''، مشمولہ ''القلم'' جھنگ، ص ۶۱۶۔

۱۰۰۔ بحوالہ خورشید رضوی ''میں نے اس کو دیکھا ہے'' (مضمون) مشمولہ ''اوراق'' (ستمبر اکتوبر ۱۹۷۵ء) ص ۲۰۷۔

⌑ ⌑ ⌑

باب پنجم:

حاصلِ بحث

گزشتہ ابواب میں مجید امجد کے عہد، شعری روایت، سوانح و شخصیت اور نظم کے فکری و فنی پہلوؤں کا تفصیل سے مطالعہ کیا گیا ہے اور جدید اُردو شعری تناظر میں ان کے تخلیقی شعور اور طرزِ احساس کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔ اس تجزیے سے حاصل شدہ نتائج کے مطابق بیسویں صدی میں نظم کا جو فکری و فنی تناظر بنتا ہے اور جو شعریات ظہور پذیر ہوتی ہیں ان کی تشکیل اور تخلیق میں مجید امجد کا کردار نمایاں ہے۔ گزشتہ ساٹھ ستر برسوں میں جدید ادب کے حوالے سے جو ڈسکورس ہوا ہے اس کے مطابق بیسویں صدی کی سیاسی، سماجی، تہذیبی، لسانی، نفسیاتی اور معاشرتی زندگی کے نمایاں ترین نقوش اور خدوخال اُردو نظم میں بہت واضح اور صاف انداز میں نظر آتے ہیں۔ اُردو نظم نے ادب کے بدلتے تقاضوں اور منقلب معاشرے کے طرزِ احساس کو اپنے اندر سمیٹا ہے۔ فکری اعتبار سے تنوع اور وسعت پسندی اور فنی حوالے سے لچک دار اور کھلا پن نظم کے مزاج کا حصہ بنے ہیں۔ نظم کی اس ترقی میں دوسرے شعرا کی طرح مجید امجد کی خدمات سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا۔ فکری اور فنی اعتبار سے انھوں نے نظم کی حدود کو وسعت دی ہے اور نظم کے نئے اُسلوب کو دریافت کرنے کی سعی کی ہے۔

یہ ایک دلچسپ امر ہے کہ مجید امجد کو ان کی وفات کے بعد دریافت کیا گیا ہے۔ اگرچہ خلیل الرحمٰن اعظمی، ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا اور مظفر علی سید وغیرہ نے ان کی زندگی ہی میں مضامین تحریر کیے تھے تاہم ان کی شاعری کے گہرے اور سنجیدہ مطالعہ کا رجحان اُن کی وفات کے بعد ہی دیکھنے میں آیا۔ یہ بات بھی درست ہے کہ مجید امجد کا کلام تواتر کے ساتھ موقر ادبی جرائد میں شائع ہوتا رہا اور اس حوالے سے وہ خود بھی اس کا اہتمام کرتے رہے مگر عمر بھر ان کا رویہ گوشہ نشینی پر مبنی رہا۔ وہ ادبی مراکز سے دُور رہے، انھیں پبلک ریلیشنگ کا ہنر بھی نہیں آتا تھا اور نہ ہی وہ کسی ادبی تنظیم، گروہ یا تحریک سے عملی طور پر وابستہ رہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے دَور

کی ہاؤ ہو سے دُور تخلیقِ شعر کا فریضہ سرانجام دیتے رہے۔ نتیجتاً انھیں اپنے عہد کے سکہ بند ناقدین کی توجہ حاصل نہ ہو سکی تاہم وفات کے بعد ان کے تخلیقی جوہر ناقدین پر کھلے اور اب انھیں بیسویں صدی کے نمائندہ شعرا میں شمار کیا جاتا ہے۔ ان کے مقابلے میں بہت سے شاعر ادبی مراکز کا حصہ رہے اور بہت سی غیر شاعرانہ وجوہات کی بنیاد پر ادبی افق پر چھائے رہے مگر اُن کی موت کے بعد رفتہ رفتہ ان کا کلام بھی لوگوں کے ذہنوں، حافظوں اور یادداشتوں سے غائب ہوتا چلا گیا۔ جدید عہد میں جوشؔ، احسانؔ دانش، مخدومؔ اور بہت سے دیگر شاعروں کو مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے کہ زندگی میں تو انھیں عظیم شاعر اور استاد الاساتذہ تسلیم کیا گیا مگر مرنے کے بعد ان کے قارئین کا حلقہ رفتہ رفتہ کم ہوتا چلا گیا۔ اس کے مقابلے میں مجید امجد کے کلام کی صورتِ حال یکسر مختلف رہی کہ روز بروز ان کے پڑھنے والوں کی تعداد میں اضافہ ہوتا جارہا ہے۔ یہاں ایک بات بھی واضح کرنا ضروری ہے کہ کسی شاعر کی قبولیت ومقبولیت کا اصل پیمانہ اس کی اپنی تخلیقی قوت ہوا کرتی ہے، کوئی بھی شاعر محض ناقدین کے سہارے زیادہ دیر تک زندہ نہیں رہ سکتا کیونکہ مصنوعی سہاروں پر فن کی عمارت زیادہ دیر تک نہیں ٹھہرتی۔ یہ تخلیق کار کی قوت ہی ہے کہ وہ نہ صرف اپنے ناقدین خود تلاش کر لیتی ہے بلکہ لوگوں کے ذہنوں، حافظوں اور دلوں میں اپنی جگہ بھی بنالیتی ہے۔ اس حوالے سے مجید امجد کی شاعری پر اعتماد واعتبار کیا جاسکتا ہے۔

مجید امجد کے شاعرانہ مقام ومرتبہ کے تعین کے لیے ضروری ہے کہ ان کے کلام کو ایک کلیت میں دیکھا جائے۔ اس باب میں ان کے کلام کا فکری اور فنی جائزہ لیتے ہوئے اس کا مختلف حصوں میں تجزیہ کیا گیا ہے: ان کی نظم وغزل اور اس کے موضوعات کی ترتیب، فنی حوالے سے ان کی تراکیب، لفظیات، عروضی تجربات اور ہیئتی تبدیلیاں، نیز مختلف جزئیات کی شکل میں بھی ان کا جائزہ لیا گیا ہے تاہم مجید امجد اور ان کے عہد کا ایک کلیت میں تجزیہ کرنا بھی ضروری ہے۔ بیسویں صدی کے جس فکری تناظر کو مجید امجد نے محسوس کیا ہے وہ یک رخا، سطحی، اکہرا اور سادہ نہیں ہے بلکہ یہ تناظر گوناگوں نظریات، فکری تال میل، تعمیر وتخریب اور متنوع رجحانات کے حوالے سے خاصا پیچیدہ ہے۔ اس پیچیدگی کے پس پردہ محرکات میں اس عہد کے سیاسی وسماجی حالات، نیا عالمی نظام اور بدلتے ہوئے معیارات کو دیکھا جاسکتا ہے۔ چونکہ بیسویں صدی ایک نئے معاشرے کو جنم دے رہی تھی اس لیے مختلف شعبہ ہائے زندگی میں پیچیدگی کا دَر آنا کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں تھا۔

ادب بھی انھی حالات میں نئی کروٹیں لے رہا تھا۔ پرانے، فرسودہ، خاک میں لتھڑے ہوئے اور خون میں نہلائے ہوئے رجحانات کی جگہ جدید، طاقت وراور عصری حسیت سے ہم آمیز رجحانات پروان چڑھ رہے تھے۔ بیسویں صدی اپنے جلو میں کئی فکری تحریکوں کو ساتھ لے کر آئی تھی۔ مغرب میں فکری بیداری کی لہر، بیسویں صدی تک آتے آتے، سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی، نئی معاشی صورتِ حال، ذرائع ابلاغ کی فراوانی اور نئی تجارتی منڈیوں کی تلاش کے عمل سے کھنچاؤ کا شکار تھی۔ تجارتی سطح پر منڈیوں کی وسعت اور نئی منڈیوں کے حصول کی جدوجہد نے سرمایہ دارانہ نظام کو اگرچہ مستحکم کیا تاہم اس نظام کے داخلی تضادات بھی کھل کر سامنے آ گئے۔ مارکس، اینگلز اور پھر بعد میں لینن اور ٹروٹسکی نے مادی جدلیت کے تناظر میں ان تضادات کا سائنسی انداز سے مطالعہ کیا۔ دوسری طرف برصغیر کے حالات اجتماعی زوال آمادگی کے سبب نئے نوآبادیاتی نظام کے سامنے گھٹنے ٹیک چکے تھے۔ برصغیر میں مسلمان حکمرانوں نے امورِ سلطنت سے جس طرح عوام کو دُور رکھا اور عدم شمولیت کے جن خیالات نے پرورش پائی وہ بھی نوآبادیاتی سماج کے نمائندوں کو خوش آمدید کہنے کا سبب بنے۔ مغل دورِ حکومت اپنی تمام تر مضبوطی، حکمت عملی، سیاسی برتری، خوش حالی، عمارت سازی، آرٹ اور تہذیبی روایت کے باوجود عوامی سطح پر جدید تعلیم، ٹیکنالوجی کے حصول، سائنسی علوم وفنون، نئے عالمی حالات، رفاہِ عامہ کے کاموں (مثلاً سکول، جامعات، ہسپتال، نئے تحقیقی ادارے وغیرہ) کو حکومتی سرپرستی دینے اور عوام تک پہنچانے میں ناکام رہی۔ لامحالہ اس کھوکھلی شان وشوکت کو ایک دن دھڑام سے تو گرنا ہی تھا اور یہ منطقی انجام آپس کی خانہ جنگی نے بہت جلد سامنے لا کر دکھا بھی دیا مگر احساسِ شکست اور زوال آمادگی کے رویے نے اپنے اندر کے تضادات اور کوتاہیوں کا مطالعہ کرنے کی بجائے شدید انداز کی بے گانگی، تنہائی، افسردگی اور عدم تحفظ کے رویوں کو فروغ دیا۔ یہی وجہ ہے کہ بعض مسلمان اہلِ علم مثلاً سرسید اور ان کے ساتھیوں نے مسلمانوں کی تعلیمی اور علمی استعداد کی طرف توجہ دینے کی ضرورت پر زیادہ زور دیا اور انھیں جدید تعلیم سے آراستہ کرنے کی سعی کی۔ یقیناً اس مفاہمت پسندانہ رویے کو زوال پذیر نفسیات کے زیرِ اثر شدید مخالفت کا سامنا کرنا پڑا اور اپنی الگ شناخت کے طور پر عدم تحفظ کے جذبے پر قابو پانے کی کوشش کی گئی۔ اس حوالے سے مذہبی طبقہ، جدید ترقی، تعلیم، مفاہمت اور صورتِ حال کو پوری طرح سمجھنے اور تجزیہ کرنے میں کامیاب نہ ہو سکا جس کی وجہ سے دو الگ طبقے

متوازی سطح پر ساتھ ساتھ چلتے رہے۔
بیسویں صدی برصغیر میں نوآبادیاتی نظام کے ساتھ طلوع ہوئی۔ انگریزوں کو برصغیر کی صورت میں ایک بہت بڑی منڈی ہاتھ لگ چکی تھی لہٰذا تجارت کے ساتھ ساتھ نئے افکار، نظریات اور شعور بھی رفتہ رفتہ معاشرے میں سرایت کرنے لگا۔ برصغیر پوری طرح نئی تہذیبی تبدیلی کے لیے تیار تھا۔ دوسری طرف عالمی سطح پر بھی نئے حالات جنم لے رہے تھے۔ پہلی جنگ عظیم اور روس کا بالشویک انقلاب بیسویں صدی کی پہلی دو دہائیوں میں رونما ہوئے۔ یہ دونوں واقعات عام زندگی خصوصاً شعروادب کے حوالے سے بڑے اہم اور نتیجہ خیز ثابت ہوئے۔ فرانس، جرمنی، اٹلی اور خود برطانیہ میں نئے ادبی مباحث کا ایک سلسلہ نظر آتا ہے خصوصاً فرانس تو تقریباً ہر ادبی و علمی تحریک کے آغاز کا سرچشمہ بن گیا۔ جدیدیت کے حوالے سے نئے تناظرات سامنے آئے۔ ڈاڈاازم، سرئیلزم، امیجزم ایسی تحریکوں نے اقدار کی شکستگی، بے چہرگی، لایعنیت کو موضوع بنایا اور ٹوٹ پھوٹ کے ماحول اور جڑتے تڑتے سماج میں تخلیق کار کی تخلیقی چیخ کو ردِعمل کے طور پر پیش کیا۔ یہ تحریکیں جنگ کی ہولناکی، مٹے ہوئے تہذیبی ڈھانچے، صورتِ واقعہ کی دردناکی اور معروضی حقیقت کی زہرناکی کے خلاف تخلیق کار کا ردِعمل تھیں۔ آگے چل کر عالمی حالات کی تبدیلی کے ساتھ یہی تحریکیں مختلف سمتوں میں سفر کرتی ہیں۔ تجریدی مکتبہ فکر، وجودیت کی لہر اور بعدازاں جدید لسانی تحریکوں نے اپنے گردوپیش کے حالات سے متاثر ہو کر شعروادب اور فکر و فلسفہ میں اپنا اظہار کیا۔ دوسری طرف روسی انقلاب نے بھی شعروادب پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ حقیقت نگاری، اجتماعیت کا شعور، انسان کے داخلی تضادات، سماجی عمل، فرد اور سماج کے رشتوں وغیرہ ایسے بہت سے موضوعات شعروادب میں متعارف ہوئے اور ایک نئے تنقیدی شعور کے ساتھ انقلابی تبدیلیوں کا پیش خیمہ ثابت ہوئے۔ انقلابِ روس کے اثرات دیگر علاقوں کے ساتھ ساتھ برصغیر پر بھی پڑے اور انھی اثرات کے تحت اُردو میں پہلی باقاعدہ ادبی تحریک کا آغاز ہوا۔ ترقی پسند تحریک کے بین السطور مقاصد میں انقلاب کا وہ جذبہ تھا جو معاشرے سے طبقاتی تضادات کو ختم کر دیتا ہے۔ ترقی پسند تحریک بلاشبہ اُردو میں پہلی باقاعدہ اور سب سے بڑی فکری تحریک ثابت ہوئی جس نے ادب کو نئے موضوعات، اصطلاحات، تناظر اور تجزیے کے طریقے سے آشنا کیا مگر بعد میں اس تحریک کو حکومتی اور مذہبی طبقے کی شدید مخالفت کا سامنا کرنا پڑا

اوراس پر پابندی عائد کردی گئی۔ اگر چہ ترقی پسند تحریک تنظیمی سطح پر اپنی وسعت اور کارکردگی برقرار نہ رکھ سکی تاہم فکری اعتبار سے آج بھی اُردو اور اس سے بڑھ کر عالمی سطح پر مارکس ازم کی نئی توضیحات سامنے آرہی ہیں یعنی ترقی پسندانہ فکری رجحانات آج بھی نئے ادبی ولسانی تناظر کی تشکیل کا سب سے بڑا اور اہم حوالہ ہیں۔ اُردو میں حلقہ اربابِ ذوق بھی ایک ادبی رجحان کی حیثیت رکھتا ہے۔ ترقی پسندانہ نظریات کے برعکس حلقہ میں لکھنے والے ادب میں انفرادی کارکردگی اور تخلیقی آزادی کے علم بردار ہیں۔ ان کے نزدیک لکھنا ایک انفرادی عمل ہے جو اجتماعیت، پارٹی لائین یا سیاسی مقاصد سے ہٹ کر اپنا اظہار کرتا ہے۔ حلقہ میں اگر چہ لکھنے والوں نے مصنف کی آزادی کا نعرہ بلند کیا تاہم یہ آزادی بے معنویت اور بے مقصدیت میں گم ہو کر رہ گئی۔ تجرید کی ایک دبیز لہر نے لکھنے والوں کو اپنے معروض سے کاٹ کر رکھ دیا۔

دوسری طرف بیسویں صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی میں عالمی سطح پر جدید لسانی تحریکوں نے مقبولیت حاصل کرنا شروع کردی۔ مغرب سے اُٹھنے والی لسانیاتی تحریکوں میں پہلے پہل ساختیات اور پس ساختیات کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ بعدازاں ردتشکیل کے نظریات نے ادب وشعر اور فکر وفلسفہ کی پوری عمارت کو لرزہ براندام کر کے رکھ دیا۔ ساختیات کی تحریک بنیادی طور پر متن کے نئے طریقۂ مطالعہ اور اس فکری نظام کی طرف اشارہ کرتی ہے جو متن کی معنویت کا ماخذ ہے۔ اس طریقہ مطالعہ میں متن کے اندر سے ایسے کوڈز اور کنونشن تلاش کیے جاتے ہیں جن کے باہمی رشتوں اور تفاعل سے معنویت کا نظام وجود میں آتا ہے۔ ساختیاتی طریقہ مطالعہ متن میں کثرتِ معنی کی تلاش کا عمل ہے اور اسے ایک باقاعدہ نظام کا درجہ دیتا ہے۔ ساختیاتی فکر زبان کو شفاف میڈیم تصور نہیں کرتی بلکہ زبان کو ثقافت کے تابع قرار دے کر متن میں معنویت کی کھوج کرتی ہے جب کہ ردِتشکیلی نقطہ نظر کسی مربوط نظام کو سرے سے ماننے کو تیار نہیں۔ وہ متن میں کثرتِ معنی کی بجائے التوائے معنی کا قائل ہے جو کہ معنی کے افتراق کے سبب مسلسل التواپذیر صورت میں رہتے ہیں۔ یوں ہم ساخت شکن رویے کے سبب متن کے بطون میں موجود ان کہی کے ذریعہ کہی گئی باتوں کو رَد کرتے چلے جاتے ہیں۔ ردتشکیل کا یہ عمل چونکہ کسی معنوی تہہ کو ماننے سے انکاری ہے اس لیے یہ عمل جاری وساری رہتا ہے اور قاری ردتشکیل کی ردتشکیل کے مظاہر دیکھتا چلا جاتا ہے۔

ان لسانی مباحث کے اثرات اُردو زبان و ادب پر بھی مرتب ہوئے۔ ساٹھ اور ستر کی دہائی میں لسانی تشکیلات کا عمل زوروں پر نظر آتا ہے۔ ''نئی شاعری'' کے نمائندے روایتی زبان، اُسلوب اور لہجے کو توڑ کر نئی زبان کے تجربات کرتے نظر آتے ہیں۔ لسانی تشکیلات کا تجربہ درحقیقت مروجہ ادبی ڈھانچے اور زبان پر عدم اعتماد کا اعلان تھا کہ معاشرہ جس پیچیدگی، الجھن اور کثیر معنویت سے دوچار ہے مروجہ ڈھانچہ اور زبان اس کو بیان کرنے سے قاصر ہے لہٰذا نئے زمانے اور ادب کے اظہار کے لیے نئی زبان کی ضرورت ہے۔

مجید امجد تک آتے آتے یہ تمام نظریات اور افکار اپنی تخلیقی سچائیوں اور تضادات کے ساتھ جلوہ گر تھے۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ لسانی تشکیلات کا جو عمل ساٹھ اور ستر کی دہائیوں میں زور و شور سے شروع ہوا اس کے واضح ابتدائی نقوش خود مجید امجد کے یہاں نظر آ جاتے ہیں۔ وہ بھی مروجہ لسانی ڈھانچے سے مطمئن نہیں تھے، انھوں نے بھی معنویت کی کثیریت کو نظم کے دائرہ کار میں لانے کے لیے مروجہ زبان سے انحرافات کیے۔ انھوں نے اردگرد کے ماحول میں زبانوں کے اشتراک سے نئی زبان دریافت کی۔ مقامی زبانوں، بولیوں اور لہجے کی مٹھاس ان کے یہاں دیکھی جا چکی ہے۔ مجید امجد بھی روایتی تشبیہات، استعارات اور علامات سے بے زاری کا رویہ دکھاتے ہیں۔ اس خاطر انھوں نے نئی علامتیں اخذ کیں اور نئے تراکیبی نظام کو وضع کیا۔ یہ سبھی کچھ ان کے یہاں کسی تحریک یا جذباتی وسماجی دباؤ کے تحت نہیں ہوا بلکہ انھوں نے تخلیقی ضرورت کے تحت یہ تجربات کیے۔ اس طرح بحور وقوافی کا مروجہ ڈھانچہ بھی ان کے اجتہادی رویوں کی زد میں آیا، انھوں نے بحور کے تجربات کیے اور بہت سے ایسے اقدامات کیے جو کہ مروجہ عروضی ڈھانچے کی جکڑ بندیوں سے آزاد تھے۔ غرض لفظی، تراکیبی، عروضی اور علامتی سطح پر کیے گئے تجربات محض تجربات کی حد تک نہیں تھے بلکہ ان تجربات کے پس منظر میں معنویت کی تلاش اور نئے معاشرے اور سماج کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر اس کی پیچیدگی کو ادب کا حصہ بنانا تھا۔ اس معاملے میں انھوں نے کسی بیرونی دباؤ، تحریکی اثر اور طے شدہ فارمولوں پر عمل نہیں کیا۔ اس لیے ان کے یہاں یہ سبھی کچھ آہستگی، ست روی مگر تسلسل سے ہوا۔ وہ ہر لمحہ اپنی شاعری کو نیا کرتے چلے گئے۔ انھوں نے یک جنبشِ قلم افکار اور فنی لوازمات سے بغاوت نہیں کی بلکہ رفتہ رفتہ اس میں تبدیلیاں لاتے گئے۔ حسرتِ اظہار کی کمی کو پورا کرنے کے لیے انھوں نے کاوشِ پیہم کی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہم

عصروں نے اس تبدیلی کو محسوس نہیں کیا۔ ان کے یہاں فکری اور فنی حوالوں سے تغیر کا عمل ایسا آہستہ تھا کہ ان کے ناقدین کو اس تبدیلی کا ادراک نہ ہو سکا۔ مجید امجد کی پہلے دور کی نظمیں دوسرے سے مختلف ہیں اس طرح دوسرے، تیسرے اور چوتھے دور کی شاعری ایک سطح پر اپنا رد خود کرتی چلی جاتی ہے۔ معنی آفرینی کے اس عمل میں وہ خود کو 'نیا'' کرتے چلے گئے۔ ان کے یہاں ہر دور نئے سرے سے جنم لینے کے مصداق رہا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں کا مطالعہ تسلسل اور تاریخی ترتیب کا تقاضا کرتا ہے کہ انھیں پڑھتے وقت'' جستہ جستہ مطالعہ'' تفہیم کی غلط سمت اختیار کر سکتا ہے اس لیے ان کی شاعری کے بالاستیعاب مطالعہ کی ضرورت ہے، تبھی جا کر ان کے اندر رونما ہونے والی فکری اور فنی تبدیلیوں کا ادراک کیا جانا ممکن ہے۔ افکار واظہار کا یہ تنوع اور بتدریج ارتقا مجید امجد کو ان کے دیگر معاصرین سے ممتاز بنا دیتا ہے۔ ان کے ہم عصر شاعروں مثلاً جوشؔ، فیضؔ، میرا جیؔ، راشدؔ، اختر الایمانؔ، منیرؔ نیازی، احمد ندیمؔ قاسمی غرض کسی شاعر کا مطالعہ کرلیں، بتدریج بلند تر ہونے اور ہوتے چلے جانے کا رویہ خال خال ہی نظر آئے گا جب کہ مجید امجد کے یہاں شاعری کا ہر دور اور ہر نظم دوسرے سے مختلف اور معنوی اعتبار سے خود کو جدا کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فنی وفکری اعتبار سے حددرجہ روایتی موضوعات اور اُسلوب کے باوجود وہ شعری سفر کے آخر تک اتنے مختلف، کثیر جہت اور نئے ہو جاتے ہیں کہ نئی شاعری، اجتہادی رویے اور امکانات کے دَروا ہونے لگتے ہیں۔ یہ ان کی شاعری کے عدم تسلسل کے ساتھ مطالعہ ہی کا نتیجہ ہے کہ ان کی آخری دَور کی نظموں کو بے ترتیب، منتشر، خام اور خارج از وزن قرار دیا گیا تاہم ان کے شعری تسلسل میں دیکھا جائے تو ان نظموں میں تپسیا، ریاضت، گہرائی اور معنی میں غوطہ زنی کی سی کیفیت کا احساس ہوگا۔ مجید امجد کے شعری مقام ومرتبہ کے تعین میں یہ پہلو نہایت اہمیت کا حامل ہے اور یہ حوالہ انھیں اپنے ہم عصروں سے ممتاز اور اہم بناتا ہے۔

مجید امجد کے شعری سفر کی تفہیم میں ایک المیہ اور بھی درپیش رہا اور وہ ان کے کلام کی اشاعت کا تھا۔ ان کی زندگی میں ان کا صرف ایک مجموعہ کلام ''شب رفتہ'' (۱۹۵۸ء) کے نام سے نیا ادارہ لاہور کی جانب سے شائع ہوا۔ یہاں یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیے کہ یہ ان کے کڑے انتخاب کا نتیجہ تھا۔ تقریباً اتنا ہی کلام ان کے انتخاب کی نذر ہو گیا۔ کلیات مجید امجد مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا میں اِس کلام کا (جو 'شب رفتہ' میں جگہ نہ پا سکا تھا) جائزہ لیں تو وہ معیار ومقدار ہر دو لحاظ

سے کم نہیں ہے۔ غرض یہ کہنا غلط نہیں کہ مجموعہ کلام کی اشاعت کے حوالے سے وہ خاصے ''سست'' واقع ہوئے تاہم موقر ادبی رسائل و جرائد میں وہ تواتر کے ساتھ شائع ہوتے رہے اور ان رسائل کے مدیران مجید امجد سے اشاعت کی غرض سے کلام کا تقاضا بھی کرتے رہے۔ یوں رسائل اور جرائد کی فائلیں ملاحظہ کی جائیں تو یہ اندازہ لگایا جانا مشکل نہیں کہ اُن کا بیشتر کلام ادبی جرائد میں بکھرا پڑا ہے اور رسائل میں شائع شدہ کلام اس لیے بھی مزید اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ وہ وقتاً فوقتاً اسے تبدیل کرتے رہتے تھے اور آخری مرحلے تک پہنچتے پہنچتے کلام کافی حد تک تبدیل ہو چکا ہوتا تھا۔ رسائل میں موجود نظموں کا کلیات میں موجود نظموں سے متنی تقابل کریں تو تقریباً ہر نظم میں ترمیم و تبدیلی کا پتہ چلتا ہے۔

یوں ایک بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ مجید امجد کی شعر گوئی محض شعری انبساط اور تخلیقی حظ کے حصول تک محدود نہیں تھی بلکہ وہ شاعری کو طرزِ حیات اور اُسلوبِ زیست کے طور پر لیتے ہیں۔ انھوں نے ایک ایک نظم پر اور ایک ایک لفظ پر سوچا، سمجھا اور اسے غور و فکر کے بعد استعمال کیا۔ پھر ہمارے تخلیق کاروں کے عمومی رویے کے برعکس انھوں نے جو لکھا اسے حرفِ آخر اور صحیفۂ آسمانی نہیں سمجھا بلکہ اس پر غور و فکر کرتے رہے اور مناسبت کے ساتھ اس میں ترمیم و اضافے بھی کرتے رہے۔ اس رویے سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں: پہلی تو یہ کہ وہ شعر کو بھرپور شعوری کاوش قرار دیتے ہیں اور آمد کے روایتی تصور کی (جو ایک شاعر کی فکری و فنی کوتاہیوں میں بطور ڈھال اور راہِ فرار کا درجہ رکھتا ہے یا پھر کسی شاعر کو تقدس عطا کر کے اسے انسانی درجہ سے بلند کر کے ناقابلِ خطا ہستی اور دیوتا کے سنگھاسن پر بٹھا دیتا ہے) نفی کرتے ہیں۔ دوسری بات جو واضح ہو کر سامنے آتی ہے وہ ان کا بھرپور تنقیدی شعور ہے۔ یہ تنقیدی شعور محض شعر و ادب کا نہیں بلکہ وہ زندگی، مظاہر، انسان، اُس کے مسائل، کائنات اور فطرت کا بھی تنقیدی شعور رکھتے تھے۔ انھوں نے نہایت قرینے سے زندگی کو اپنے متعلقات کے ساتھ شعر کا روپ دیا ہے۔ اُن کا یہ شعور زبان، بیان، اظہار اور روایت کے اخذ و قبول کی صورت میں بھی سامنے آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مجید امجد نے شاعری کو اپنی زندگی کا سب سے بڑا مظہر بنا لیا تھا۔ ان کے معاصرین کا جائزہ لیں تو شعر و ادب کے حوالے سے شاید بہت کم لوگ ایسے نظر آئیں گے جنھوں نے شاعری کو اُسلوبِ زیست یا طرزِ حیات کا درجہ دیا ہو اور اتنی ریاضت اور محنت شاعری میں باہم پہنچائی ہو جتنی کہ مجید امجد کے

حصے میں آئی ہے۔ بیسویں صدی کے نمائندہ اُردو شاعروں کو بطور نمونہ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ فیضؔ، مجازؔ اور دوسرے ترقی پسند شعرا کے یہاں شاعری ایک خاص مقصد کا تعین کرتی ہے اور ایک دائرے کی پابند ہو کر مقاصد کے حصول کی کوشش کرتی ہے۔ اس لیے بیشتر ترقی پسند اس مقصدیت کے حصول اور اظہار میں شعری جمالیات کو ثانوی درجہ دیتے ہیں۔ یوں ریاضت، محنت اور شعر سے مسلسل جڑے رہنا اُن کے دائرۂ عمل سے باہر ہے۔ ترقی پسندوں میں فیضؔ اگرچہ نمائندہ شاعر کا درجہ رکھتے ہیں تاہم فیضؔ کے یہاں نظم کو بنانے، سنوارنے اور ان میں ترمیم کرتے رہنے اور کرتے چلے جانے کا رویہ نہیں ملتا۔ میراجی کو حلقہ اربابِ ذوق کا حاصل قرار دیا جا سکتا ہے اور وہ زندگی کو آزاد فضا میں سوچنے کی جرأت بھی کرتے ہیں مگر ان کا تخلیقی وفور اور طبعی لاپرواہی نظم کی تیسری یا چوتھی قرأت میں حائل ہے۔ اسی طرح راشدؔ کرافٹ کے اعتبار سے مضبوط ہیں تاہم اُسلوب کی ورائٹی یا تغیر پذیری کے آثار بہت کم کم ملتے ہیں۔ ان کے مقابلے میں مجید امجد مسلسل سوچتے رہنے والے شاعر ہیں۔

دوسرے لفظوں میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ مجموعہ کلام کی اشاعت، ادبی مراکز سے جڑت اور مرکزی ادبی دھارے سے وابستگی ایسے ہنر مجید امجد کو نہیں آتے تھے۔ راشدؔ اور فیضؔ کے ہم عصر ہونے کے باوجود مجید امجد کا پہلا اور آخری شعری مجموعہ ن۔م۔راشدؔ کے ''ماورا'' اور فیضؔ کی ''نقشِ فریادی'' سے تقریباً سترہ سال بعد شائع ہو سکا۔ اس صورتِ حال میں بھی مجید امجد کے شاعرانہ مقام و مرتبے کا تعین کرنا خاصا مشکل ہو جاتا ہے۔ ''شبِ رفتہ'' اگرچہ خاصی اہمیت کا حامل ہے اور اس میں مجید امجد کی شعری اُپج کے تمام تر امکانات مل جائیں گے تاہم ان کی شاعری کا اہم ترین دَور بھی ۱۹۵۸ء کے بعد کا ہی ہے۔ خصوصاً آخری چھ برسوں کی شاعری خصوصی توجہ کی مستحق ہے۔ یہ شاعری مجموعی صورت میں وفات کے بعد ہی ناقدین کے سامنے آسکی۔

وفات کے بعد مجید امجد کی شاعری کا دوسرا مجموعہ ''شب رفتہ کے بعد'' (۱۹۷۶ء) میں شائع ہوا۔ یہ اگرچہ بہت اہم کتاب تھی مگر اشاعتی ٹیم کی عدم توجہی، لاپروائی اور غفلت کی وجہ سے یہ بے شمار پروف کی اغلاط اور متنی اختلافات کا مرقع بن کر رہ گئی اور اس پر طرہ یہ کہ کتاب شائع ہونے کے فوراً بعد کہیں غائب ہو گئی۔ یوں مجید امجد کی تفہیم کا ایک اہم باب کھلنے سے پہلے ہی بند ہو گیا۔ بعد ازاں تاج سعید، شمیم حیات سیال، ڈاکٹر خواجہ زکریا وغیرہ نے کئی انتخاب شائع کیے تاہم

ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کا مرتب کردہ کلیات جو پہلے ۱۹۸۹ء اور بعد میں "طبع نو" کے ساتھ ستمبر ۲۰۰۳ء میں شائع ہوا، صحت متن کے اعتبار سے سب سے زیادہ اہم اور قابل اعتماد ہے۔ کلام مجید امجد کی اشاعت کے اس تسلسل کے باعث ناقدین کے بڑے حلقے نے ان کی طرف توجہ کی ہے اور ان کے شعری تنوع اور فکری و فنی پہلوؤں کو مدنظر رکھتے ہوئے انھیں بیسویں صدی کے اہم ترین شعرا میں شمار کیا ہے۔

مجید امجد کی بنیادی وجہ شہرت ان کی نظم نگاری ہے۔ جدید اُردو نظم کو موضوعاتی اور اُسلوبیاتی حوالوں سے انھوں نے بہت متاثر کیا ہے۔ انھیں ناقدین کا بڑا حلقہ اب بیسویں صدی کے نمائندوں میں شمار کرتا ہے تاہم ایک مضافاتی علاقے سے نسبت، اہلِ زبان نہ ہونے کے جبر اور شاعری میں اس خطے کے ثقافتی مظاہر کی تصویر کشی ایسے عوامل ہیں جن کے باعث ناقدین کا ایک طبقہ انھیں دوسرے درجے کے شعرا میں بھی شمار کرنے پر آمادہ نہیں ہے۔ یہ تو ایک علمی بحث اور تعصبات کی بات ہے کیونکہ کوئی ناقد اپنی تمام تر غیر جانب داری کے باوجود چند مخصوص تعصبات سے آزاد ہو کر معروضی انداز اختیار نہیں کر سکتا (نہ بحیثیت انسان یہ ممکن ہے) اس لیے آرا میں افراط و تفریط کا سلسلہ بلا جواز نہیں تاہم بڑا حلقہ مجید امجد کی نظم کا قائل ہے۔ اگر جدید اُردو نظم کے مجموعی منظر نامے کو دیکھیں تو اُردو میں ترقی پسندانہ، حلقہ اربابِ ذوق اور جدیدیت کے حامل نظریات ہی نظر آتے ہیں۔ شاعری میں فیضؔ ترقی پسند تحریک، میراجیؔ حلقہ اربابِ ذوق اور راشدؔ اور اختر الایمان جدیدیت کی روایت کے نمائندہ کہلائے جا سکتے ہیں۔ یہ شاعر اپنے اُسلوب، اندازِ بیان اور اظہار کے رویوں میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ ان کے مقابل مجید امجد کسی تحریک یا رجحان کے نمائندہ نہ ہونے کے باوجود فکری اور فنی حوالوں سے ان سے مختلف ہیں بلکہ بعض معاملات میں وہ ممتاز حیثیت بھی رکھتے ہیں۔

مجید امجد کی نظم کو ایک کلیت میں دیکھیں تو وہ موضوعاتی سطح پر سماجی، تہذیبی، فلسفیانہ، سائنسی شعور پر مبنی اور صوفیانہ افکار کی حامل ہے۔ ان بنیادی موضوعات کے گرد چھوٹے چھوٹے بہت سے ضمنی موضوعات کے دائرے ہیں۔ وقت، موت، ارتقا، سماجی تبدیلیاں، لوکیل کی اہمیت، رومانویت ایسے بہت سے دائرے ہیں جن میں وہ اپنے افکار کو عکس بند کرتے ہیں۔ بلاشبہ یہی موضوعات ان کے معاصرین میں بھی نظر آ جائیں گے کیونکہ ہم عصر ہونے کے ناطے عہد اور

معروضی واقعیت ایسے عناصر بھی شعرا کے یہاں ایک ہی تھے مگر انھیں دیکھنے، سمجھنے، پرکھنے اور تخلیقی تجربہ بنانے کا انداز جدا جدا تھا۔ فیضؔ اور ن۔م۔راشدؔ کی سامراج دشمنی کے زاویہ نظر مختلف منطقوں سے متعلق ہیں، جنسی اور لسیاتی اعتبار سے راشدؔ اور میراجیؔ کے تجربات اور اظہاریہ امتیازی نقاط کا حامل ہے۔ بالکل اسی طرح مجید امجد کے یہاں سماج، جنس، تہذیب اور معروض کو سمجھنے کا انداز یکسر مختلف ہے۔ اس لیے ایک سطح پر تقابلی جائزہ معروضی مطالعہ کی نسبت موضوعی صورتِ حال اختیار کرسکتا ہے تاہم ان شعرا کے اُسلوب، رنگ اور امکانات کو آج کی شعری صورتِ حال میں دیکھیں تو یہ تجزیہ کرنا مشکل نہیں ہوگا کہ آج اور آنے والے عہد کا جو شعری مزاج، اُسلوب اور حسیت متعین ہوتی ہے اس میں بیش تر اثر مجید امجد کے شعری آہنگ کا ہے خصوصاً ساٹھ کی دہائی کے بعد شاعری میں موضوعات کا جو پھیلاؤ آیا ہے اور نظم جس طرح اپنے معروض اور ماحول سے جڑی ہے اس کی تخلیق میں مجید امجد بطور رول ماڈل کے سامنے آتے ہیں۔ راشدؔ اور میراجیؔ کی شعری روایت کا دائرہ پھیلنے کی نسبت سمٹا ہے البتہ فیضؔ ان دونوں شاعروں کے لیے قابلِ تقلید رہے ہیں کیونکہ فیضؔ نے نظم کو روایت کے ساتھ ہم آمیز کر دیا ہے اور روایتی علائم کو آج کی عصری صورتِ حال میں ڈھالا ہے۔ اس کے مقابلے میں مجید امجد نے اپنا الگ شعری جہان بسانے کی سعی کی ہے۔ وہ موضوعات کو روایت سے آزاد اور خود مختار صورت میں استعمال کرتے ہیں اور موضوعات کی تکرار کی بجائے نئے سے نئے منطقوں کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ اس لیے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ مجید امجد کی نظم فکری پھیلاؤ اور موضوعاتی ندرت کے اعتبار سے اپنے ہم عصروں کی نظم سے مختلف، پیچیدہ اور بلند ہے۔ ان کے یہاں ہر لحہ تبدیلی اور تفکر کا رنگ ہے، وہ نئے طُور اور نئی برق تجلّی کی تلاش میں رہتے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے بعض ایسے موضوعات اور نکات کو چھیڑا ہے جو اُن کے ہم عصروں میں نہیں پائے جاتے مثلاً قدیم تہذیبی اور جدید سائنسی شعور۔ ان کی بہت سی نظمیں اس حوالے کو مضبوط اور مربوط کرتی ہیں۔ یوں اُردو کی شعری روایت میں مجید امجد کا شعری مقام و مرتبہ متعین کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اُردو نظم کے موضوعاتی پھیلاؤ، امکانات اور آنے والے شعری اُسلوب کے تعین کے تناظر میں مجید امجد نظم نگاری میں ایک رجحان ساز اور روایت ساز شاعر کی حیثیت رکھتے ہیں۔

زیرِ نظر کتاب میں اگرچہ مجید امجد کی نظم کو زیرِ بحث لایا گیا ہے تاہم ان کی غزل بھی فکری

اور فنی حوالے سے قابل قدر حیثیت رکھتی ہے۔ شعری تخلیقات میں غزل بظاہر مجید امجد کی بے توجہی کا شکار ہوئی ہے تاہم اکسٹھ غزلیں اور چند نظم نما غزلیں ان کے اُسلوب کا تعین کرنے میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ ان کی شاعری کے تاریخ وار مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ ان کا تخلیقی اظہار ہمہ وقت نظم کے مختلف پیرائے تلاش کرتا رہا تاہم اس کیفیت کے تسلسل میں جہاں کمی واقع ہوئی وہاں غزل نے اپنا روپ سروپ دکھایا۔ بیسویں صدی میں فراقؔ، ناصرؔ کاظمی، فیضؔ، مجروحؔ اور ان سے ذرا پہلے جگرؔ، حسرتؔ، یگانہؔ، اصغرؔ اور فانیؔ غزل کو نیا آہنگ دے چکے تھے۔ ان شعرا کے یہاں جو غزل جلوہ گر ہوئی ہے اس میں روایت کے ساتھ ساتھ انفرادی استعداد کو بھی نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ یہ شاعر غزل کے ممکنہ پیرایوں، موضوعات اور اسالیب کو بھی کامیابی سے برت چکے تھے اس لیے ان کی موجودگی میں ایک الگ آہنگ قائم کرنا، ناممکن نہ سہی مشکل ضرور تھا۔ پھر بھی مجید امجد نے اپنی غزل کو ان سے الگ کرنے کی شعوری کوشش کی۔ انھوں نے غیر روایتی موضوعات، لفظیات، تراکیب اور اُسلوب کو غزل سے متعارف کروایا، ساتھ ہی ساتھ نہایت کامیابی سے خود کو انٹی غزل رجحانات سے بھی بچائے رکھا۔ ان کے یہاں بغاوت کی بجائے نئے پن کا احساس ہوتا ہے۔ اسی طرح غزل کی متغزلانہ روایت کے اشارے بھی ان کے یہاں بہت معدوم ہو جاتے ہیں۔ وہ اپنی طرف خود اپنی نگاہ سے دیکھنے یا پھر معروض کے ساتھ جوڑ کر دیکھنے کو ترجیح دیتے ہیں۔ گلاب کے پھول ہوں یا صراحی میں نرگس کے پھول وہ ہر حوالے کو ذاتی تجربے کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں۔ اس رویے کے سبب ان کی غزل عام ڈگر سے ہٹ جاتی ہے۔

مجید امجد کی نظم میں انفرادیت کا ایک پہلو مقامی تہذیب سے جڑنے کا ہے۔ وہ اپنے اردگرد کے حالات و واقعات، تہذیبی تسلسل اور زبان کے برتاوے سے غافل نہیں ہیں۔ ان کے یہاں جو مناظر بنتے ہیں ان میں اپنے ماحول کی بوباس پائی جاتی ہے۔ مجید امجد کو وادیِ سندھ کی تہذیب کے نمائندہ کے طور پر دیکھا گیا ہے۔ ان کی شاعری میں جو موضوعات اور ماحول ملتا ہے وہ اِس پہلو کی طرف واضح اشارہ کرتا ہے۔ نظموں کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنی غزلوں میں بھی اس تہذیبی رچاؤ کی جھلک دکھائی ہے۔ انھوں نے غزل کے روایتی ماحول، عجمی بوباس، علائم و رموز اور موضوعات سے خود کو شعوری سطح پر الگ کیا ہے اور اس کی بجائے مقامی فضا کو غزل کا حصہ بنایا ہے۔ وہ گل و بلبل، روایتی عشقیہ مزاج اور دیگر علائم و رموز کی بجائے اپنے اردگرد پھیلے زندہ اور جیتے

جاگتے ماحول کی عکاسی کرتے ہیں۔ ان کی غزلیں جس سوز اور کرب کی نمائندہ ہیں وہ مصنوعی یا درآمد شدہ نہیں بلکہ اس کی پرورش اسی زمین میں ہوئی ہے۔ اس اعتبار سے مجید امجد غزل گوئی میں اپنے بہت سے معاصرین سے مختلف ہو جاتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے غزل کو فنی حوالوں سے بھی دیکھا ہے اور ایک تخلیقی دائرے میں رہتے ہوئے ردیف وقوافی کے تجربات کیے ہیں۔ ان کی غزل میں جو زبان استعمال ہوئی ہے اس کا تعلق بھی موضوع کی مناسبت سے ہے۔ وہ بہت سے ایسے لفظ غزل میں کامیابی سے کھپا دیتے ہیں جو بظاہر غزل کے مجموعی مزاج سے مختلف نظر آتے ہیں۔

ساٹھ اور ستر کی دہائی میں ہونے والے لسانی تجربات مروّجہ شعری نظام پر عدم اعتماد کا اعلامیہ ہیں۔ ان تشکیلات میں سب سے زیادہ زیر بحث غزل کی ہی صنف رہی ہے۔ جدید شاعر غزل کے مزاج، ماحول، زبان اور فضا کو عصری حسیت کے حوالے سے ناکافی خیال کرتے ہیں اور نئی سیاسی وسماجی صورتِ حال کو نئے ادبی اور لسانی تناظر میں سمجھنے پر زور دیتے ہیں۔ انھوں نے غزل کے ظاہری اور باطنی ڈھانچے کو کلیشے سمجھتے ہوئے اس سے بغاوت کا اعلان کیا۔ نتیجہ صاف ظاہر ہے کہ ردِعمل کی اس فضا میں انٹی غزل رویے کو فروغ حاصل ہوا۔ اس دَور میں نظم مغربی اثرات کے تحت اپنے نئے مزاج سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش کر رہی تھی جب کہ غزل روایتی فضا اور عجمی بوباس سے بغاوت کر کے نئی زبان میں اپنے اظہار کے راستے تلاش کر رہی تھی۔ ردِعمل کی اس فضا میں غزل اپنے معتدل رویے کی بجائے مخالفت کے منطقے تک سفر کرتی ہے۔ توڑ پھوڑ اور ''نئے پن'' کے جنوں میں تخلیقیت کا معیار خاصا متاثر نظر آتا ہے۔ اس سارے ماحول میں مجید امجد نے غزل کو ردِعمل کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ انھوں نے نہایت کامیابی سے تخلیقیت کو برقرار رکھتے ہوئے غزل کے عمومی مزاج کو تبدیل کرنے کی کوشش کی۔ اگرچہ اپنی ایک غزل ''روئے عالم تھا جس کی جولاں گاہ'' میں لفظ کو توڑتے ہیں اور اُسے ''نئی غزل'' کے رنگ میں کہنے کی کوشش کرتے ہیں تاہم یہ ان کی پہلی اور آخری کوشش ثابت ہوتی ہے اور وہ فوراً اپنے تجربوں کو ہی تخلیقی سطح پر محسوس کرنے لگتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا کہ فراقؔ، ناصر کاظمی اور فیضؔ اُس دور میں غزل کی اہم آوازیں تھیں اور یہ شاعر اپنے اپنے مخصوص مزاج کے حوالے سے اپنی شناخت بھی رکھتے تھے تاہم مجید امجد کی غزل ان سے مختلف اور الگ تھلگ نظر آتی ہے۔ اُن کی غزل نہ تو ترقی

پسندی کی روایت میں رومان وحقیقت کے امتزاج پر مبنی ہے اور نہ ہی اس میں بین کی آوازیں سنائی دیتی ہیں بلکہ وہ غزل کو خالصتاً اپنی ذاتی واردات بنا دیتے ہیں۔ یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے کہ عروض وہیئت کے تجربات کو پسند کرنے والا اور ہر نظم کی نئی ہیئت بنانے والا شاعر کیونکر غزل کے دو مصرعوں میں پابندی کے ساتھ اپنی بات کہہ سکتا ہے؟ مگر ان کی غزلیات کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ وہ مصرعوں میں پابندی کے ساتھ نہ صرف بات کہہ سکتے ہیں بلکہ اُسے کئی سطحوں سے قاری کو محسوس کروا سکتے ہیں۔ مختصر لفظوں میں ان کی غزل نئے تہذیبی اور لسانی منطقے کی تلاش کا سفر ہے ایک ایسا سفر جو دوسرے غزل گو شعراسے مختلف اور کہیں کہیں امتیازی اور انفرادی حیثیت بھی رکھتا ہے۔

مجید امجد کی شاعری کے فکری پہلوؤں میں بہت سے ایسے ہیں جو اپنے معاصرین سے مماثل یا امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ ایک ہی عصر، تناظر، روایت اور معروضیت میں رہتے ہوئے بہت سے مماثل موضوعات ہر شاعر کے یہاں متوازی سطح پر رونما ہوتے رہتے ہیں اور یہ کوئی عیب یا اتفاق نہیں بلکہ یہ شاعر کا خارجی دنیا کے ساتھ محسوساتی رابطے کا منطقی نتیجہ ہے۔ راشدؔ، میراجیؔ، فیضؔ اور مجید امجد وغیرہ کے بارے میں جو عمومی تنقیدی آرا پڑھنے کو ملتی ہیں اس کے تفصیلی مطالعہ سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ ان نمائندہ شعرا کے یہاں بہت سے موضوعات ایک سے ہیں۔ کہیں عام اور کہیں شدت کے ساتھ ہر شاعر نے اپنے سماجی، تہذیبی، معاشرتی، سیاسی، لسانی اور ادبی عناصر کو اپنی شاعری میں کھپایا ہے، اس کے علاوہ اپنے عہد کی ادلتی بدلتی صورتِ حال اور تغیر پذیر رویوں کو ہر شاعر نے موضوع بنایا ہے مثلاً اپنے اپنے انداز سے فیضؔ، راشدؔ اور مجید امجد نے معاشرے کے عدم توازن، سامراجی ڈھانچے، سیاسی و معاشرتی رویوں اور فرد کی داخلی کیفیات کو نظم کیا ہے۔ اس طرح میراجیؔ اور مجید امجد نے ایک فرد کی نفسیاتی کیفیات اور الجھنوں کو اپنے اپنے تناظر میں دیکھا ہے، غرض مماثلات کا پورا ڈھانچہ تشکیل دیا جا سکتا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پھر کس طرح ہر شاعر اپنا الگ رنگ و آہنگ کا نظام رکھتا ہے۔ سوال کی طرح اس کا جواب بھی سادہ مگر اسی قدر پیچیدہ ہے۔ یہاں سیف الدین سیف کی کہی ہوئی بات بلا جواز نہیں لگتی ہے کہ دنیا کی کوئی بات نئی بات نہیں البتہ اندازِ بیان بات کو بدل دیتا ہے۔

اس تناظر میں دیکھا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک شاعر کا بات کہنے کا انداز ہی اُسے دوسروں سے مختلف کرتا ہے۔ بلاشبہ شاعر کا تخلیقی عمل کسی نہ کسی صورت میں اپنے جلوے دکھاتا ہے

مگر تخلیقی عمل اس قدر پیچیدہ، گنجلک اور دائرہ در دائرہ پھیلا ہوا ہے کہ اس کا صحیح سراغ لگانا ممکن نہیں۔ یہ ایک تجریدیت کی فضا ہے جہاں کوئی بات حتمی طور پر نہیں کہی جا سکتی۔ دوسرا ذریعہ شعری زبان اور اس کا استعمال ہے۔ یقیناً اس کے ذریعہ ایک شاعر کی انفرادیت کو تلاش کرنا ممکن ہے یعنی ایک شاعر زبان، بیان، ذخیرہ الفاظ اور اپنے ذاتی مشاہدے و مطالعہ کو کس طرح استعمال کرتا ہے۔ اسی طرح ہیئت و بحور کا استعمال، تشبیہات و استعارات کا استعمال، علامت و رموز کا نظام اور تراکیب و مرکبات ایسے فنی آثار ہیں جس سے ایک شاعر اپنی انفرادیت قائم رکھتا ہے اور انھی کے متنوع استعمال سے ایک شاعر دوسرے سے الگ اور منفرد ہو جاتا ہے۔

مجید امجد کی شاعری کے مطالعہ میں اس پہلو کو خصوصی توجہ دینے کی ضرورت ہے کیونکہ شاعری کے فنی اسالیب کو جس انداز میں انھوں نے برتا ہے وہ انداز انھیں نہ صرف اپنے ہم عصروں سے بلکہ جدید شاعری کے مجموعی تناظر سے بھی الگ اور ممتاز کرتا ہے۔ جدید اُردو شاعری میں مجید امجد کے مقام کے تعین میں ان کے فنی حوالوں سے صرفِ نظر کرنا ناممکن ہے کیونکہ اُردو شاعری میں فنی حوالوں سے تکمیل پسندی کا جو رجحان مجید امجد کے یہاں ملتا ہے وہ کسی اور شاعر کے حصے میں نہیں آیا۔ وہ ہر لمحہ نئے سے نئے سفر کی راہیں تلاش کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر مجید امجد کے یہاں ہیئتی تجربات قابلِ غور ہیں۔ انھوں نے شاعری میں جس قدر ہیئتی تجربات کیے ہیں وہ کسی اور شاعر کے یہاں نہیں ملتے۔ یہ ایک دلچسپ امر ہے کہ ان کی شاعری کا آغاز نہایت روایتی اصناف اور انداز کے ساتھ ہوا۔ آغاز میں وہ مثنوی، قطعہ، ترجیع بند وغیرہ ایسی ہیئتوں کو پسند کرتے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ ان اصناف سے باہر قدم رکھنے کو تیار نہیں ہیں مگر رفتہ رفتہ وہ لگے بندھے ڈھانچوں کو توڑ کر نئے سفر پر نکلتے ہیں۔ ان کی شاعری کے دوسرے دَور میں ہیئتی تجربات کا آغاز ہو جاتا ہے جس کا نقشِ اول ان کی نظم ''کنواں'' ہے، پھر تو جیسے وہ نئے سے نئے بنتے چلے جاتے ہیں۔ دوسرے دَور میں انھوں نے نئی ہیئتوں کے ساتھ پرانی ہیئتوں کو جزوی تبدیلیوں کے ساتھ برتا ہے۔ وہ انگریزی شاعری اور جدید شعری ہیئتوں سے خاصے متاثر ہوئے اور اس کے زیرِ اثر انھوں نے ہر نظم کو تازہ ہیئتی تجربہ بنا دیا۔ تیسرے دَور تک آتے آتے یہ ہیئتی تجربات شدت اختیار کر جاتے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کا دستِ ہنر ہر لمحہ تازہ جہان آباد کرنے کے لیے بے تاب ہے۔ یہ ہیئتی تجربات مجید امجد کی شاعری اور اس سے بڑھ کر جدید اُردو

شاعری کے باب میں نہایت اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ ہیئتی تجربات محض تفنّنِ طبع کا سامان نہیں اور نہ ہی ان کا مقصد اپنی قادرالکلامی کا اظہار ہے بلکہ یہ تو وہ فنی ضرورت ہے جو بیان کردہ موضوع کے لیے سب سے موزوں اور بہتر ڈھانچے کی حیثیت رکھتی ہے۔ تکمیلیت پسندی کا غالب رجحان ان کے شعری رویوں سے ظاہر ہے۔ جدید اُردو شاعری میں مجید امجد کو یہ انفرادیت حاصل ہے کہ وہ ہیئتی تجربات کے حوالے سے سب سے منفرد اور پیچیدہ شاعر ہیں۔ ان کے ہم عصروں میں ہیئت کا رجحان کم ہی نظر آتا ہے۔ فیضؔ، راشدؔ، اختر الایمان اور دیگر ترقی پسند و حلقہ اربابِ ذوق کے شعرا نے روایتی ہیئتوں کو استعمال کیا یا آزاد نظم کی طرف متوجہ رہے جب کہ مجید امجد کا رویہ ہیئت کے معاملے میں خاصا برعکس ہے یعنی جب آزاد نظم کے مباحث زوروشور سے جاری تھے تب وہ روایتی ہیئتوں کو پسند کر رہے تھے اور ان سے نکلنے کو بظاہر تیار نہیں تھے۔ آزاد نظم کی طرف ان کا طبعی رجحان آخری دَور میں ہوا۔ ایک اور خاص بات کہ تیسرے دَور میں ہیئت کے نت نئے تجربات چوتھے دَور کے آغاز ہی سے ختم ہو جاتے ہیں اور وہ آزاد نظم کو شعری اظہار کا ذریعہ بنا لیتے ہیں۔ ان ہیئتی تجربات کو روایت کے تسلسل میں رکھا جائے اور ان کا جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ جدید اُردو شاعری میں مجید امجد ہیئت کے اعتبار سے سب سے زیادہ متنوع، ہنرمند اور منفرد شاعر ہے۔ تکمیل پسندی کے رویے نے انھیں نظم کے نئے سے نئے پیکر تراشنے پر اکسایا ہے اور یہ اُن کی انفرادیت کا بنیادی حوالہ ہے۔

ہیئت کے ساتھ ساتھ مجید امجد کا فطری رجحان عروضی نظام کے مطالعے اور تجربات کی طرف بھی مائل تھا۔ اُردو میں فارسی اور عربی عروضی نظام ہی رائج رہا اور قدیم و جدید شاعری کا غالب رجحان بھی عربی و فارسی عروض کی طرف ہی رہا تاہم چند تجرباتی مثالیں کہیں کہیں نظر آ جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر میرؔ نے عروضی حوالے سے فعلن فعلن کی بحر میں کئی زحافات کے تجربے کیے اور اس بحر کے مزاج کو ہندی گیتوں اور دوہوں سے ہم آہنگ کر کے مقامی تہذیبی بوباس کو غزل کا حصہ بنایا۔ میرؔ نے اس بحر کو تمام فنی امکانات کے ساتھ استعمال کیا اس لیے یہ بحر متقارب ''بحرِ میر'' کے نام سے موسوم ہو گئی مگر میرؔ کے بعد کسی بڑے شاعر نے ان تجربات کو نہیں دہرایا البتہ جدید عہد میں عظمت اللہ خاں نے عربی و فارسی نظام کی بجائے ہندی پنگل کا طریقہ اپنایا مگر وہ قابلِ تقلید تجربہ نہ بن سکا۔ ناصر کاظمی میرؔ ہی کی روایت کے شاعر سمجھے جاتے ہیں تاہم ان کی تقلید پسندی

مزاج، ماحول اور اُسلوب کی مماثلتوں تک محدود رہی۔ جدید اُردو شاعری میں مجید امجد وہ شاعر ہیں جنھوں نے عروضی نظام کو محض آنکھیں بند کر کے قبول نہیں کیا بلکہ اس پر غور و فکر بھی کیا۔

مجید امجد کے عروضی تجربات کا خمیر بھی روایت سے اُٹھا ہے۔ ان کی ابتدائی شاعری مروجہ عروض کی روایتی تقلید پر مشتمل ہے۔ وہ معروف اور رواں دواں بحور کو منتخب کرتے ہیں۔ مثمن ارکان کے علاوہ وہ مسدس ارکان کو بھی کامیابی سے استعمال کرتے ہیں۔ تقلید پسندی کا یہ انداز ان کی روایتی ہیئت پسندی سے مل کر فکری دائرے کو محدود کر دیتا ہے تاہم آگے چل کر وہ ہئیتی جکڑ بندی سے آزاد ہونے کے ساتھ ساتھ عروضی گرفت سے بھی آزاد ہونے لگتے ہیں۔ بحرِ متقارب یعنی فعلن فعلن کے ارکان کا استعمال ۱۹۴۲ء کے بعد کی نظموں میں ہوتا ہے اور وہ بھی خال خال تاہم ۱۹۵۸ء کے بعد اور خاص طور پر ۱۹۶۸ء کے بعد کی نظموں میں تو وہ اِسی آہنگ کے ہو کر رہ گئے تھے۔

۱۹۶۸ء کے بعد کی نظمیں عروضی اعتبار سے ایک بہت اہم حیثیت رکھتی ہیں۔ ان نظموں کو جدید تر اُردو شاعری کا منشور قرار دیا گیا ہے۔ بظاہر نثری انداز و بیان سے لکھی گئی نظمیں معلوم ہوتی ہیں مگر ان کا بہت سے زحافات کے ساتھ آہنگ اور وزن برقرار رکھا گیا ہے۔ یہ نظمیں جدید اُردو شاعری کے باکمال اجتہادی رویوں کی آئینہ دار ہیں۔ مجید امجد نے فعلن کے ساتھ فعل، فع، فالن، فعولن وغیرہ ایسے سبھی ارکان کو اس بحر میں استعمال کر دیا ہے۔ انھوں نے بعض ایسے تجربات بھی کیے ہیں جن کو روایتی عروضی نظام تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہے تاہم مجید امجد نے انھیں نہ صرف استعمال کیا بلکہ اس کے منطقی اور شعری جواز بھی فراہم کیے ہیں۔

۱۹۶۰ء اور اس کے بعد جدید شاعری کے نام پر ہونے والے لسانی تشکیلات کے عمل نے سب سے زیادہ توجہ نظم پر مبذول کی۔ انھی برسوں میں نئے لکھنے والوں کی پوری فوج ظفر موج نظر آ جاتی ہے۔ لگ بھگ اسی دَور میں مجید امجد اپنا وہ آہنگ دریافت کر رہے تھے جس کی تلاش میں انھوں نے تقریباً تیس سال ریاضت کی تھی۔ نئے اُسلوب، نئے ذائقے اور نئے شعری آہنگ کی دریافت اُن کا ایک بہت بڑا اور اہم حوالہ بنتا ہے۔ یہاں ایک بات کرنی ضروری ہے کہ اگرچہ وہ جدید مغربی شعرا اور ان کے تجربات سے آگاہ تھے تاہم ان کا شعری تجربہ اور اُسلوب خالصتاً ان کی اپنی دریافت کا عمل ہے۔ دریافتوں کے اس عمل میں وہ ہر لحظہ نیا ہو جانے کے متمنی ہیں۔ ۱۹۶۸ء اور اس کے بعد کی نظمیں ان کی زندگی بھر کی ریاضت کا ثمر ہیں اور اس دَور کے ادبی منظرنامے کو

دیکھیں تو یہ نظمیں جدید تر شعرا کے لیے ایک رول ماڈل کا درجہ رکھتی ہیں۔ جدید شعرا کو جس شعری آہنگ کی تلاش تھی اس کا واضح نقشہ مجید امجد دریافت کر چکے تھے۔ افتخار جالب، انیس ناگی، جیلانی کامران، عبدالرشید، فہیم جوزی، سعادت سعید اور اس طرح کے بہت سے لکھنے والوں کے نزدیک مجید امجد قابل تقلید مثال تھے۔

ان تجربات کے تناظر میں مجید امجد کے معاصرین کو دیکھیں تو کوئی ایسا شاعر نہیں ملتا جس نے عروضی سطح پر ایک مسلسل سفر کے بعد نئے اور جدید شعری آہنگ کو دریافت کیا ہو۔ اپنے اور اپنے سے پہلے شاعروں میں مجید امجد اس حوالے سے سب سے منفرد، الگ اور اہم ہیں کہ انھوں نے ذاتی محنت، ریاضت، کشٹ اور مسلسل سفر کے بعد جدید ترین اُسلوب اور آہنگ کو دریافت کیا۔ اُن کے یہاں لفظ اور خیال، مواد اور ہیئت اور روح و بدن میں کوئی دوئی نہیں ملتی بلکہ دونوں کے درمیان حد امتیاز کھینچنا ممکن نہیں رہا۔ ان کی شاعری کا سفر بھی بدلتے مناظر کا سفر ہے جہاں ہر منظر بالکل نیا اور مختلف دکھائی دیتا ہے۔

جدید اُردو شاعری میں مجید امجد کا ایک اہم ترین حصہ ان کی لفظیات اور تراکیب کا نظام ہے۔ بہت کم ایسے شاعر ہیں جنھوں نے مروجہ ذخیرہ الفاظ کے علاوہ نئے الفاظ و تراکیب کا اتنا نادر ذخیرہ استعمال کیا ہو جتنا کہ مجید امجد کر گئے ہیں۔ وہ لفظ اور ترکیب کو خالص تخلیقی سطح پر استعمال کرتے ہیں۔ انھوں نے کہیں بھی اس فنی خوبی کو مزاج، موضوع اور داخلی کیفیت سے ہٹ کر استعمال نہیں کیا۔ تقریباً ڈیڑھ ہزار تراکیب و مرکبات کا ذخیرہ ان کی نظموں میں بکھرا پڑا ہے۔ یہاں بھی صورتِ حال وہی ہے کہ ان کے یہاں آغازِ شاعری میں روایتی لفظ اور مستعمل تراکیب ملیں گی مگر رفتہ رفتہ وہ نئے سے نئے ہوتے چلے گئے۔ ان کی تراکیب کیفیات اور صورتِ واقعہ کی وضاحت کے لیے نہیں بلکہ اس کے اظہار کے لیے استعمال ہوتی ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ ان کے یہاں لفظیات و تراکیب کا وظیفہ استعاراتی اور اس سے بڑھ کر علامتی صورت میں استعمال ہوا ہے تو غلط نہ ہوگا۔ اپنے معاصرین کے برعکس انھوں نے مقامی ثقافت اور ماحول کو ان لفظیات کے ذریعہ عکس بند کیا ہے۔ عجمی فضا اور عجمی علائم کو ترک کر کے انھوں نے مقامی روایت اور ریت کو اپنایا ہے۔ ان کے یہاں دھرتی کے مظاہر اور مقامی زبانوں کا رس ملے گا اور یہ ان کا بہت اہم حوالہ ہے کہ وہ اسی دھرتی اور ماحول کا پروردہ شاعر ہے۔

مجید امجد کی تراکیب موضوع کے مطابق استعمال ہوتی ہیں۔ ان کے یہاں سماجی، تہذیبی، تاریخی، سائنسی اور معاشرتی تراکیب کا جال بچھا ہوا ہے جو موضوع کی مناسبت سے اپنا اظہار پاتی ہیں۔ اگر ان تراکیب کو معاصرین کی تراکیب کے ساتھ رکھ کر دیکھیں تو مجید امجد کے یہاں ندرت اور تنوع کا احساس ملے گا۔ وہ غیر ضروری فارسیت یا ہندی لہجے کو ترک کر کے معتدل مگر معنی خیز ترکیب تراشتے ہیں۔ یوں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ لفظ اور ترکیب کی تخلیق اور استعمال کے حوالے سے مجید امجد جدید اُردو شاعری میں ممتاز اور منفرد مقام رکھتے ہیں۔

ایک اور حوالہ بھی جدید اُردو شاعری میں ان کی انفرادیت کو متعین کرنے میں اہم سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے اور وہ ان کی علامت سازی اور تمثال آفرینی کا ہے۔ جدید شاعروں نے علامت کو اگرچہ متنوع رنگوں میں استعمال کیا ہے اور ساٹھ کی دہائی کے شعرا نے مغرب کی فکری تحریک کے زیرِ اثر نئے امیـــجـــز کو تراشنے کا عمل شروع کیا۔ ان کے نزدیک جدید معاشرے کی پیچیدگی، نئی اقدار کی ظہور پذیری اور نئے سماج کے رکھ رکھاؤ کو روایتی زبان اور روایتی علائم کے ذریعہ بیان نہیں کیا جا سکتا اور نئی عصری حسیت کے لیے نئی شعری حسیت کا ادراک ضروری قرار پاتا ہے۔ اس لیے جدید شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے فکری تناظرات کے تحت نئی علامتوں اور تمثالوں کو تلاش کرے۔ یقیناً یہ جدید فکری رویہ ۱۹۶۰ء کے بعد عام ہوا مگر اس کے اولین اور مربوط نقوش خود مجید امجد کی شاعری میں بہت واضح اور صاف دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے یہاں نئی تہذیبی، سماجی اور لسانی صورتِ حال کو ردِ عمل یا تقلید کی بجائے تخلیقی سطح پر محسوس کرنے کا رجحان غالب ہے۔ اگر تاریخی پس منظر میں دیکھا جائے تو ۱۹۶۰ء کی دہائی کے نئے لکھنے والے شعوری یا لاشعوری سطح پر مجید امجد سے متاثر نظر آتے ہیں۔ زبان اور اس کے استعمال میں جو لچک دار اور کھلا پن مجید امجد نے اپنایا تھا نئے لکھنے والوں نے اس کی تقلید کی۔ جدید نظم اور بعد ازاں نثری نظم لکھنے والوں نے بھی مجید امجد کی شاعری سے اخذ و قبول کیا۔ عبدالرشید، انیس ناگی، جیلانی کامران، سہیل احمد خان، عباس اطہر، زاہد ڈار اور اسی قبیل کے دوسرے لکھنے والوں کی شاعری پر مجید امجد کی علامات اور تمثالوں کے نہایت واضح عکس دیکھے جا سکتے ہیں۔

مجید امجد نے اپنی شاعری میں جن علامتوں اور تمثالوں کو برتا ہے وہ دھرتی کے رنگ اور ذائقے کی حامل ہیں۔ شجر، بچہ، دھوپ، موت، ایسی بہت سی علامات میں مقامی ثقافت کی جھلکیاں

واضح ہیں۔ تمثالوں میں جو لینڈ سکیپ اور مناظر ابھرتے ہیں وہ بھی کسی اجنبی خطے یا بڑے بڑے شہروں کی بجائے چھوٹے شہر اور نیم دیہاتی ماحول کی عکاسی کرتے ہیں۔ اپنی دھرتی اور اس کی بو باس کو جس کامیابی سے انھوں نے شاعری کا حصہ بنایا ہے وہ انداز ان کے معاصرین کے یہاں نظر نہیں آتا۔ وہ عام اشیا، معمولی مظاہر اور بہت سی غیر اہم باتوں کو اپنے مشاہدے اور تخلیقی تجربے سے زندگی کے گہرے انکشاف کا ذریعہ بنا لیتے ہیں۔ کنواں، پنواڑی، گداگر، بھکارن، بچے، مکان، گلیاں، غرض اس انداز کی بہت سی عام مشاہدے کی باتیں گہری فکر کی دعوت دیتی ہیں۔ اس انداز کے مظاہر اور ان سے گہرا مطلب اخذ کر لینے کی استطاعت انھیں اپنے ہم عصر شعرا سے ممتاز کرتی ہے۔ ان کی علامتیں اور تمثالیں فرد، معاشرے، کائنات اور اسی نوع کے دیگر سوالات کی وضاحت کرتی ہیں۔ ان کے یہاں نظریاتی گہما گہمی، ردعمل کی شدت، ذات کی تلاش اور لفظی سرگرانی کی بجائے دھیما، پراسرار، مسلسل اور معنی خیز فکری نظام ملتا ہے۔ ہنگامہ کرتی مخلوق، شور مچاتے لفظ اور چیختی ہوئی تراکیب ان کی شاعری میں دردمندی، آہستہ روی مگر پورے تخلیقی کرب کے ساتھ نمایاں ہوتی ہیں۔ ان کا لہجہ بلند آہنگ نہیں بلکہ انکسار آمیزی کا نمونہ ہے اور یہی دھیما پن، کربِ مسلسل اور سلگنے کی سی کیفیت ان کے موضوعات اور لفظی و تراکیبی نظام میں بین السطور نظر آتی ہے۔ یہی وہ اثر ہے جو قاری کو یک لخت چونکا دینے یا ڈرا دینے کی بجائے اُسے اپنی طرف بلاتا چلا جاتا ہے۔ دیکھے سے اَن دیکھے کا سفر اور اَن کہی میں سبھی کچھ کہہ دینے کا ہنر انھیں دوسرے سے الگ کرتا ہے۔

قصہ مختصر یہ کہ مجید امجد اپنے عہد کی سب سے الگ اور منفرد آواز ہے۔ ان کا شعری سفر اتار چڑھاؤ یا جمود و حرکت کے مختلف وقفوں کی بجائے ایک تسلسل اور ارتقا کی خبر دیتا ہے۔ وہ نہ تو چونکاتے ہیں، نہ حیران کرتے ہیں اور نہ ہی جھنجھوڑتے ہیں بلکہ وہ غور و فکر کرتے چلے جاتے ہیں اور اس کے نتائج کو روح کی آگ میں تپا کر پیش کرتے چلے جاتے ہیں۔ ان کے موضوعات کا تنوع، ان کی تخلیقی اپج، ان کا فنی نظام ایک ہو کر اپنی شکل واضح کرتا چلا جاتا ہے۔ ان کے یہاں تجربات کا سلسلہ بھی چونکہ غور و فکر اور گہرے تدبر پر مبنی ہے اس لیے وہ رفتہ رفتہ اپنے نتائج کو اخذ کرتے ہیں۔ ان کا سفر کسی طے شدہ منزل، مقصد یا مقام کے حصول سے ماورا ہے اس لیے کوئی حتمی اور آخری رائے دینا یا کسی متعین معنی کو اخذ کرنا بہت مشکل امر ہے۔ غور کریں تو موضوعاتی اور فنی ہر دو حوالے سے ان کا سفر نہایت روایتی انداز سے ہوتا ہے۔ وہ روایت پسندی سے بھی ایک قدم آگے روایت

پرستی کی حد سے اپنے سفر کا آغاز کرتے ہیں اور پھر رفتہ رفتہ وہ اپنے ذاتی تجربات، مشاہدات، نتائج اور اخذ و قبول کے عمل سے آگے بڑھتے چلے جاتے ہیں۔ وہ خارج کی نظریہ سازی، نتائج طلبی اور تعین پسندی سے علاقہ رکھنے کی بجائے اپنی آگ سے خود اپنے لیے پھول کھلاتے ہیں۔ ان کا ہر شعری دَور خود کو رَد کر دینے کا عمل ہے مگر یہ رد تنسیخ کر دینے کے معنی میں نہیں آتا بلکہ معنویت کے تہہ دار ہو جانے کے ضمن میں آتا ہے۔ ان کا خود کو رَد کرنے کا عمل ہی انھیں آگے سے آگے لے جانے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ ابتدائی اور آخری دَور کا تقابلی جائزہ لیں تو یہ حیرانی ضرور ہوتی ہے کہ ایک تخلیق کار اپنی ریاضت اور فکرِ مسلسل سے اس قدر مختلف بھی ہو سکتا ہے کہ زمین و آسمان کا فرق محسوس ہو۔ تاہم خود مجید امجد نے جس آہستگی سے یہ سفر طے کیا ہے۔ عام طور پر اس تبدیلی کا ادراک بہت کم لوگوں کو ہو سکا۔ البتہ کلام کے مجموعی معروضی مطالعہ سے اس باہمی فرق کو واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہی وہ ندرت اور آگہی کے حصول کا جتن ہے جو خود مجید امجد کے کسی دوسرے ہم عصر کے یہاں نظر نہیں آتا۔ فیض، ن۔ م۔ راشد، میرا جی، اختر الایمان، مختار صدیقی، یوسف ظفر، احمد ندیم قاسمی، ناصر کاظمی، فراق، وزیر آغا، قیوم نظر وغیرہ ایسے اہم ترین شعرا کے کلام کا تاریخ وار مطالعہ کر لیں، کسی کے یہاں موضوعات و اسالیب میں اتنا تنوع اور نیا پن نظر نہیں آئے گا جتنا کہ مجید امجد کے یہاں پایا جاتا ہے۔ ان کا تنوع بتدریج بلند تر ہوتا چلا جاتا ہے اور ہر لمحہ خود کو تازہ تر کرتا چلا جاتا ہے۔

یہاں ایک اور بات کہنا بھی ضروری ہے کہ مجید امجد کے یہاں یہ انداز محض اتفاق، اچانک یا بغیر سوچے سمجھے پیدا نہیں ہوا بلکہ اس کے لیے انھوں نے نظم کے ہر روپ کو دیکھا ہے۔ اس کے علاوہ مسلسل مطالعہ، غور و فکر اور شعر و ادب کا ذوق و شعور ان کی شاعری کو رنگ بخشتا ہے۔ مطالعہ کے ضمن میں بھی عرض ہے کہ وہ اُردو، فارسی اور انگریزی ادب کے علاوہ، فلکیات، طب، سائنس، نجوم، عروض وغیرہ کا وسیع مطالعہ رکھتے تھے اور اسے اپنی نظموں میں استعمال بھی کیا، مزید یہ کہ وہ اِن مختلف علوم سے متعلق معلومات جمع کرتے رہتے تھے۔ ان کے ذاتی کاغذات میں کچھ کاپیاں اور کاغذات ایسے بھی ملے ہیں جن پر انھوں نے اہم شعرا کے حالاتِ زندگی، خصوصیاتِ کلام اور ان سے متعلق اپنی ذاتی آرا کو نوٹ کر رکھا ہے، ایک کاپی پر وہ نظمیں، غزلیں اور مرثیے ہیں جو انھیں پسند آئے اور انھوں نے ان تخلیقات کو محفوظ کر لیا۔ ان کاغذات میں علمِ فلکیات سے

متعلق وہ نوٹس اور خاکے بھی ہیں جو وہ مختلف کتب سے حاصل کرتے رہتے تھے اور ان کا خیال تھا کہ اسے کتابی شکل دی جائے۔ ان کاغذات کو انھوں نے ''فسانۂ آدم'' کا نام دیا۔ غرض اس طرح کے بہت سے کاغذات اور ان کے تنقیدی مضامین سے ان کی تنقیدی سوچ اور فکر کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ انھوں نے اپنے دوستوں کی کتابوں اور ان کی شاعری پر جو مضامین تحریر کیے ہیں وہ شاعری کے بارے میں ان کے نظریات کو واضح کرتے ہیں۔ حاجی بشیر، مصطفیٰ زیدی، شیر افضل جعفری، تخت سنگھ، ناصر شہزاد، کبیر انور جعفری، جعفر شیرازی وغیرہ پر لکھے گئے ان کے مضامین ان کی تنقیدی صلاحیت اور نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں۔ وہ شعر میں جذبے کی دھڑکن اور کرافٹ میں پختگی کو نہایت اہم عناصر قرار دیتے ہیں اور یہی انداز ان کی اپنی شاعری میں نمایاں ہے۔ اپنے تنقیدی شعور اور شعر و ادب کے بارے میں خیالات کے حوالے سے بھی وہ اپنے عہد میں منفرد مقام رکھتے ہیں۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو بیسویں صدی شاعری خصوصاً نظم کے حوالے سے متنوع لہجوں، رنگوں اور اسالیب کا مرقع نظر آئے گی۔ یہ متنوع اسالیب اپنے مخصوص زاویہ نظر سے اپنی معنویت کا جواز بھی رکھتے ہیں تاہم مجید امجد کا شعری مقام و مرتبہ ان میں اس لیے بلند اور منفرد ہے کہ وہ متعین فکری دائروں کی بجائے ان کے پھیلاؤ کے شاعر ہیں۔ ان کے یہاں وسیع ثقافتی پس منظر، تخلیق کی آزادی، متن میں موجود معنی کا کھلا پن یا کثرتِ معنی، زبان کا لچک دار استعمال وغیرہ ایسی نمایاں اور منفرد خصوصیات ہیں جو اپنے اندر مستقبل کے امکانات کو سمیٹے ہوئے ہیں۔ وہ مخصوص حالات اور مخصوص صورتِ حال میں معنی کے بامعنی یا بے معنی ہو جانے ایسی حد بندیوں سے آزاد ہیں بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کے شعری جوہر اور امکانات زیادہ نمایاں ہوتے جا رہے ہیں۔ آج اکیسویں صدی میں موضوع و اُسلوب، رائج شعری لہجے اور مستقبل کے امکانات پر غور کریں تو مجید امجد موضوع و اُسلوب کی سطح پر سب سے زیادہ بامعنی اور روشن امکانات کے حامل شاعر نظر آتے ہیں۔ اُردو نظم کے حوالے سے جو ڈسکورس گزشتہ ایک صدی میں ابھر کر سامنے آیا اس کے واضح نقوش شعریات مجید امجد میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ یوں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جدید اُردو شاعری میں مجید امجد اپنے موضوعات اور فنی اسالیب کے حوالے سے نہایت اہم اور سب سے منفرد آواز ہے۔ وہ ایسا شاعر ہے جو ہر لمحہ عملِ خیر کو تسلسل دینے کا جتن کرتا ہے۔

☐ ☐ ☐

کتابیات

نمبر شمار	نام مصنف / مرتب	نام کتاب	مطبع	سن اشاعت
۱۔	آفتاب احمد، ڈاکٹر	ن۔م۔راشد۔شاعر اور شخص	مکتبہ دانیال، کراچی	س۔ن
۲۔	آل احمد سرور	ادب اور نظریہ	ادارہ فروغ اُردو، لکھنؤ	۱۹۵۴ء
۳۔	ابوالاعجاز حفیظ صدیقی	کشاف تنقیدی اصطلاحات	مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد	۱۹۸۵ء
۴۔	اجمل، محمد، ڈاکٹر	تحلیلی نفسیات	نگارشات، لاہور،	۱۹۶۹ء
۵۔	احمد ہمدانی	نئی شاعری کے ستون	سیپ پبلی کیشنز، کراچی	۲۰۰۰ء
۶۔	اختر حسین رائے پوری	ادب اور انقلاب	نفیس اکیڈمی، کراچی	۱۹۸۹ء
۷۔	اسلم ضیا، محمد، ڈاکٹر	علم عروض اور اُردو شاعری	مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد	۱۹۹۷ء
۸۔	اشرف، خان محمد، ڈاکٹر	رومانویت اور اُردو ادب میں رومانوی تحریک	الوقار پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۹۸ء
۹۔	اشرف قدسی	المرحوم (مرتب)	پنچ پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۷۲ء
۱۰۔	افتخار جالب	نئی شاعری (مرتب)	نئی مطبوعات، لاہور (باراوّل)	۱۹۶۶ء
۱۱۔	اکرام، محمد شیخ	موجِ کوثر	ادارۂ ثقافت اسلامیہ، لاہور	۱۹۹۴ء
۱۲۔	الطاف حسین حالی	مجموعہ نظم حالی	شیخ مبارک علی، لاہور	۱۹۳۲ء
۱۳۔	الطاف حسین حالی	مقدمہ شعر و شاعری	اعتصام پبلشرز، لاہور	س۔ن
۱۴۔	امجد ثاقب، ڈاکٹر	شہر لب دریا	ایمی پبلشرز، لاہور	۱۹۹۳ء
۱۵۔	امین، محمد، ڈاکٹر	توجیہہ	ڈائیلاگ پبلی کیشنز، کراچی	۱۹۹۸ء
۱۶۔	انوار احمد، ڈاکٹر	یک جا	سطور پبلی کیشنز، ملتان	۱۹۹۸ء

نمبر	مصنف	کتاب	ناشر	سال
۱۷۔	انور سدید، ڈاکٹر	اُردو ادب کی تحریکیں	انجمن ترقی اُردو، کراچی	۱۹۸۵ء
۱۸۔	انور سدید، ڈاکٹر	اُردو ادب کی مختصر تاریخ	مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد	۱۹۹۱ء
۱۹۔	انیسؔ ناگی	تنقید شعر	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۸۷ء
۲۰۔	انیس اشفاق، ڈاکٹر	اُردو غزل میں علامت نگاری	اتر پردیش اُردو اکادمی، لکھنؤ	۱۹۹۵ء
۲۱۔	بشیر احمد بشیر، حاجی	کلیات بشیر احمد بشیر	خزینہ علم و ادب، لاہور	۲۰۰۲ء
۲۲۔	پنجاب یونیورسٹی (لاہور)	تاریخ ادبیات مسلمان پاک و ہند (جلد نہم)	پنجاب یونیورسٹی، لاہور	۱۹۷۲ء
۲۳۔	تبسم کاشمیری، ڈاکٹر	جدید اُردو شاعری میں علامت نگاری	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۷۵ء
۲۴۔	تبسم کاشمیری، ڈاکٹر	لا = راشد	نگارشات، لاہور	۱۹۹۴ء
۲۵۔	تصدق حسین خالد	سُرودِ نو	الکتاب، لاہور	۱۹۴۸ء
۲۶۔	توقیر احمد خاں، ڈاکٹر	اقبال کی شاعری میں پیکر تراشی	مکتبۂ جامعہ، نئی دہلی	۱۹۸۹ء
۲۷۔	جابر علی سیّد	استعارے کے چار شہر	بیکن بکس، ملتان	۱۹۹۴ء
۲۸۔	جاوید اقبال ندیم	وجودیت (مرتب)	وکٹری بک بنک، لاہور	۱۹۸۹ء
۲۹۔	جعفر طاہر	ہفت کشور	گلڈ پبلشنگ ہاؤس، لاہور	۱۹۶۲ء
۳۰۔	جمیل جالبی، ڈاکٹر	تاریخ ادب اُردو (جلد اوّل)	مجلس ترقی ادب، لاہور	۱۹۷۵ء
۳۱۔	جمیل جالبی، ڈاکٹر	نئی تنقید	رائل بک کمپنی، کراچی	۱۹۸۵ء
۳۲۔	جمیل جالبی، ڈاکٹر	ن۔م۔راشد۔ایک مطالعہ (مرتب)	مکتبہ اُسلوب، کراچی	۱۹۸۶ء
۳۳۔	جمیل جالبی، ڈاکٹر	تنقید اور تجربہ	یونیورسل بکس، لاہور	۱۹۸۸ء
۳۴۔	جمیل جالبی، ڈاکٹر	میرا جی۔ایک مطالعہ (مرتب)	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۱۹۹۲ء
۳۵۔	جمیل نقوی	تنقید و تفہیم	ادب نما، کراچی	۱۹۸۴ء
۳۶۔	جیلانی کامران	نئی نظم کے تقاضے	مکتبہ عالیہ، لاہور	۱۹۸۵ء
۳۷۔	حامدی کاشمیری	جدید اُردو نظم اور یورپی اثرات	ادارہ ادب، کشمیر	۱۹۶۸ء

۳۸۔ حامدی کاشمیری — تفہیم و تنقید — نئی آواز جامعہ نگر، دہلی — ۱۹۸۸ء

۳۹۔ حسن رضوی، ڈاکٹر — وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر — سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور — ۱۹۹۶ء

۴۰۔ حسن، محمد، ڈاکٹر — شناسا چہرے — غضنفر اکیڈمی، کراچی — ۱۹۸۷ء

۴۱۔ حسن، محمد، ڈاکٹر — جدید اُردو ادب — غضنفر اکیڈمی، کراچی — ۱۹۷۴ء

۴۲۔ حسن، محمد، ڈاکٹر — اُردو میں رومانوی تحریک — کاروانِ ادب، ملتان — ۱۹۹۳ء

۴۳۔ حمید عظیم آبادی — میزان سخن — شیخ شوکت علی اینڈ سنز، کراچی — ۱۹۸۶ء

۴۴۔ حمید نسیم — کچھ اور اہم شاعر — فضلی سنز، کراچی — س۔ن

۴۵۔ حیات خان سیال — گلاب کے پھول (مرتبہ) — مکتبہ میری لائبریری لاہور (بار اول) — ۱۹۷۸ء

۴۶۔ خالد علوی — غزل کے جدید رجحانات — ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی — ۱۹۹۶ء

۴۷۔ خلیل الرحمٰن اعظمی — اُردو میں ترقی پسند ادبی تحریک — ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس علی گڑھ — س۔ن

۴۸۔ رشید امجد، ڈاکٹر — شاعری کی سیاسی و فکری روایت — دستاویز مطبوعات، لاہور — ۱۹۹۳ء

۴۹۔ رشید امجد، ڈاکٹر — میرا جی۔ فن اور شخصیت — مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی — ۱۹۹۸ء

۵۰۔ رشید امجد/منشا یاد — پاکستانی ادب، ۱۹۹۱ء (انتخاب نثر) — اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد — ۱۹۹۲ء

۵۱۔ رفعت اختر، ڈاکٹر — علامت سے امیج تک — نازش بک سنٹر، دہلی — ۱۹۹۵ء

۵۲۔ روشن اختر کاظمی، ڈاکٹر — اُردو میں طویل نظم نگاری کی روایت اور ارتقاء — موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی — ۱۹۹۲ء

۵۳۔ ریاض احمد — ریاضتیں — سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور — ۱۹۸۶ء

۵۴۔ زکریا، خواجہ محمد، ڈاکٹر — چند اہم اور جدید شاعر — سنگت پبلشرز، لاہور — ۲۰۰۳ء

۵۵۔ سارتر، ژاں پال — وجودیت اور انسان دوستی (مترجم: قاضی جاوید) — روہتاس بکس لاہور — ۱۹۹۱ء

۵۶۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر — تہذیب و تخلیق — مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد — ۱۹۸۷ء

۵۷۔ سجاد ظہیر — روشنائی — مکتبہ دانیال، کراچی — ۱۹۸۶ء

۵۸۔	سرور احمد، ڈاکٹر	اُردو اور ہندی رومانوی شاعری میں علامتوں کا مطالعہ	معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی	۱۹۹۲ء
۵۹۔	سمیع اللہ اشرفی، ڈاکٹر	اُردو اور ہندی کے جدید اور مشترک اوزان	انجمن ترقی اُردو کراچی (باراول)	۱۹۸۹ء
۶۰۔	سلیم احمد	نئی نظم اور پورا آدمی	نفیس اکیڈمی، کراچی	۱۹۸۹ء
۶۱۔	سلیم احمد	نئی شاعری نامقبول شاعری	نفیس اکیڈمی، کراچی	۱۹۸۹ء
۶۲۔	سلیم اختر، ڈاکٹر	جوش کا نفسیاتی مطالعہ	فیروز سنز، لاہور	س۔ن
۶۳۔	سلیم اختر، ڈاکٹر	اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	س۔ن
۶۴۔	سلیم اختر، ڈاکٹر	نفسیاتی تنقید	مجلس ترقی ادب، لاہور	۱۹۸۶ء
۶۵۔	سہیل احمد خان، ڈاکٹر	مقالات حلقہ ارباب ذوق	پولیمر پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۹۰ء
۶۶۔	سید عبداللہ، ڈاکٹر	سخن ور، نئے اور پرانے (حصہ دوم)	مغربی پاکستان اکیڈمی، لاہور	۱۹۸۱ء
۶۷۔	شاہین مفتی، ڈاکٹر	جدید اُردو نظم میں وجودیت	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	۲۰۰۱ء
۶۸۔	شبلی نعمانی، علامہ	شعر العجم (جلد چہارم)	الفیصل، لاہور	۱۹۹۹ء
۶۹۔	شکیل الرحمٰن	علامت، قدیم ہندوستانی جمالیات کی روشنی میں	تہذیب انٹر پرائزز، نئی دہلی	۱۹۸۹ء
۷۰۔	شمس الدین فقیر	حدائق البلاغت (مترجم) خدیجہ شجاعت علی بنام فن شاعری	شیخ محمد بشیر، لاہور	س۔ن
۷۱۔	شمس الرحمٰن فاروقی	شعر، غیر شعر، نثر	شب خون کتاب گھر، الٰہ آباد	۱۹۷۳ء
۷۲۔	شمیم احمد	اصناف سخن اور شعری ہیئتیں	تخلیق مرکز، لاہور	س۔ن
۷۳۔	شمیم حنفی	نئی شعری روایت	مکتبہ جامعہ، نئی دہلی	۱۹۷۸ء
۷۴۔	شہپر رسول، ڈاکٹر	اُردو غزل میں پیکر تراشی	مکتبہ جامعہ، نئی دہلی	۱۹۹۹ء

۷۵۔ شہزاداحمد — فرائیڈ کی نفسیات۔ دو دور — سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور — ۱۹۹۴ء

۷۶۔ شہزاداحمد — ژونگ: نفسیات اور مخفی علوم — سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور — ۱۹۹۷ء

۷۷۔ شیما مجید، نعیم الحسن — ادب، فلسفہ اور وجودیت — نگارشات، لاہور — ۱۹۹۲ء

(مرتب)

۷۸۔ ضمیر علی بدایونی — جدیدیت اور مابعد جدیدیت — اختر مطبوعات، کراچی — ۱۹۹۱ء

۷۹۔ ضیا فاطمہ — جدید اُردو غزل — کراؤن آفسٹ پرنٹرس، الہ آباد — ۱۹۹۵ء

۸۰۔ طارق سعید — اُسلوب اور اُسلوبیات — نگارشات، لاہور — ۱۹۹۸ء

۸۱۔ طاہر تونسوی، ڈاکٹر — فیض کی تخلیقی شخصیت (مرتب) — سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور — ۱۹۸۹ء

۸۲۔ ظفر اقبال — گلافتاب — نیا ادارہ، لاہور — ۱۹۶۶ء

۸۳۔ عابد علی عابد، سید — اُصول انتقاد ادبیات — سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور — ۱۹۹۱ء

۸۴۔ عابد علی عابد، سید — مقالات عابد — سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور — ۱۹۸۹ء

۸۵۔ عابد علی عابد، سید — البدیع — مجلس ترقی ادب، لاہور — ۱۹۸۵ء

۸۶۔ عابد علی عابد، سید — البیان — مجلس ترقی ادب، لاہور — ۱۹۸۹ء

۸۷۔ عابد علی عابد، سید — اُسلوب — مجلس ترقی ادب، لاہور — ۱۹۹۶ء

۸۸۔ عارف ثاقب، ڈاکٹر — انجمن پنجاب کے مشاعرے — الوقار پبلی کیشنز، لاہور — ۱۹۹۵ء

۸۹۔ عارف ثاقب، ڈاکٹر — بیسویں صدی کا طرزِ احساس — غالب نما، لاہور — ۱۹۹۹ء

۹۰۔ عامر سہیل، سید — مجید امجد۔ بیاض آرزو بکف — بیکن بکس، ملتان — ۱۹۹۵ء

۹۱۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر — جدید شاعری — اُردو دنیا، کراچی — ۱۹۶۷ء

۹۲۔ عبدالقادر سروری — جدید اُردو شاعری — کتاب منزل، لاہور — ۱۹۴۶ء

۹۳۔ عزیز احمد — ترقی پسند ادب — کاروانِ ادب، ملتان — ۱۹۹۳ء

۹۴۔ عزیز حامد مدنی — جدید اُردو شاعری — انجمن ترقی اُردو، کراچی — ۱۹۹۴ء

(حصہ دوم)

۹۵۔ عظمت اللہ خاں — سُریلے بول — اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی — ۱۹۵۹ء

۹۶۔ عقیل سید، محمد، ڈاکٹر — نئی علامت نگاری — انجمن تہذیب نو پبلشرز، الہ آباد — ۱۹۷۵ء

۹۷۔ علی سردار جعفری — ترقی پسند ادب — مکتبہ پاکستان، لاہور — س۔ن

۹۸۔ علی عباس جلالپوری — روایتِ فلسفہ — خرد افروز، جہلم — ۱۹۹۳ء

۹۹۔ عنبرین منیر — ن۔م۔راشد۔ایک تجزیاتی مطالعہ — خان بک کمپنی، لاہور — ۲۰۰۳ء

۱۰۰۔ عنوان چشتی، ڈاکٹر — اُردو میں کلاسیکی تنقید — مکتبہ جامعہ، نئی دہلی — ۱۹۸۸ء

۱۰۱۔ عنوان چشتی، ڈاکٹر — اُردو شاعری میں ہیئت کے تجربے — تخلیق مرکز، لاہور — س۔ن

۱۰۲۔ عنوان چشتی، ڈاکٹر — اُردو شاعری میں جدیدیت کی روایت — تخلیق مرکز، لاہور — س۔ن

۱۰۳۔ فاروق ارگلی — شاعرِ ہند۔فراق گورکھ پوری (مرتب) — عالمی اُردو کانفرنس، نئی دہلی — ۱۹۹۷ء

۱۰۴۔ فتح محمد ملک، ڈاکٹر — تعصّبات — مکتبہ فنون، لاہور — ۱۹۷۳ء

۱۰۵۔ فخر الحق نوری، ڈاکٹر — تعبیرات — پولیمر پبلی کیشنز، لاہور — ۲۰۰۰ء

۱۰۶۔ فخر الحق نوری، ڈاکٹر — توضیحات — کلیہ علوم اسلامیہ وشرقیہ جامعہ پنجاب لاہور — ۲۰۰۰ء

۱۰۷۔ فخر الحق نوری، ڈاکٹر — نثری نظم — مکتبہ عالیہ، لاہور — ۱۹۸۹ء

۱۰۸۔ فراق گورکھپوری — شعلہ ساز — مکتبہ اُردو ادب، لاہور — س۔ن

۱۰۹۔ فراق گورکھپوری — شبنمستان — قوسین، لاہور — ۱۹۷۹ء

۱۱۰۔ فرائیڈ، سگمنڈ — تحلیلِ نفسی کا اجمالی خاکہ (مترجم: ظفر احمد صدیقی) — ترقی اُردو بیورو، نئی دہلی — ۱۹۸۵ء

۱۱۱۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر — اُردو شاعری کا فنی ارتقاء — اُردو اکیڈمی سندھ — ۱۹۹۰ء

۱۱۲۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر — اُردو شاعری اور پاکستانی معاشرہ — وکٹری بک بینک، لاہور — ۱۹۹۰ء

۱۱۳۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر — غزل، اُردو کی شعری روایت — حلقۂ نیاز ونگار، کراچی — ۱۹۹۵ء

۱۱۴۔ فریدالدین — وجودیت، تعریف اور تنقید — نگارشات، لاہور — ۱۹۸۸ء

۱۱۵۔ فیض احمد فیض — نسخہ ہائے وفا — مکتبہ کارواں لاہور — س۔ن

۱۱۶۔ قاضی جاوید حسین — وجودیت — مکتبہ میری لائبریری، لاہور — ۱۹۷۳ء

۱۱۷۔	قمر رئیس، ڈاکٹر/ عاشور کاظمی	ترقی پسند ادب (مرتب)	مکتبہ عالیہ، لاہور	۱۹۹۴ء
۱۱۸۔	قیصر الاسلام، خان	فلسفے کے جدید نظریات	اقبال اکادمی، لاہور	۱۹۹۸ء
۱۱۹۔	کمال حاج سیّد	میراث جاوداں (جلد اول)	ثقافتی کونسل خانہ اسلام آباد	۱۳۷۰ھ
۱۲۰۔	گوپی چند نارنگ ڈاکٹر	ادبی تنقید اور اُسلوبیات	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۹۱ء
۱۲۱۔	گوپی چند نارنگ ڈاکٹر	ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۹۴ء
۱۲۲۔	گوپی چند نارنگ ڈاکٹر	اُردو مابعد جدیدیت پر مقالہ	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	۲۰۰۰ء
۱۲۳۔	مجنوں گورکھپوری	ادب اور زندگی	مکتبہ دانیال کراچی	۱۹۸۵ء
۱۲۴۔	مجید امجد	شبِ رفتہ	نیا ادارہ، لاہور (اول)	۱۹۵۸ء
۱۲۵۔	مجید امجد	شبِ رفتہ	نیا ادارہ، لاہور (دوم)	۱۹۸۱ء
۱۲۶۔	مجید امجد	شبِ رفتہ	ماورا پبلشرز، لاہور	۱۹۸۹ء
۱۲۷۔	مجید امجد	مرے خدا مرے دل (مرتبہ: تاج سعید)	مکتبہ ارژنگ، پشاور	۱۹۷۵ء
۱۲۸۔	مجید امجد	شبِ رفتہ کے بعد (مرتبہ: عبدالرشید)	تیسری دنیا کا کتاب گھر، لاہور (اول)	۱۹۷۶ء
۱۲۹۔	مجید امجد	ان گنت سورج (مرتبہ: خواجہ محمد زکریا)	ضیائے ادب، لاہور (اول)	۱۹۷۹ء
۱۳۰۔	مجید امجد	چراغِ طاقِ جہاں (مرتبہ: تاج سعید)	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور (اول)	۱۹۸۰ء
۱۳۱۔	مجید امجد	طاقِ ابد (مرتبہ: شمیم حیات سیال)	آئینۂ ادب، لاہور (اول)	۱۹۸۱ء

۱۳۲۔	مجید امجد	مرگِ صدا (مرتبہ: محمد امین)	کاروانِ ادب ملتان (اول)	۱۹۸۲ء
۱۳۳۔	مجید امجد	اے دل تُو ہی بتا (مرتبہ: ساحل احمد)	اُردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد (بھارت)	۱۹۸۶ء
۱۳۴۔	مجید امجد	لوحِ دل (مرتبہ: تاج سعید)	مکتبہ ارژنگ، پشاور (اول)	۱۹۸۷ء
۱۳۵۔	مجید امجد	کلیاتِ مجید امجد (مرتبہ: ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا)	ماورا پبلشرز لاہور (اول)	۱۹۸۹ء
۱۳۶۔	مجید امجد	انتخابِ مجید امجد (مرتبہ: سعد اللہ شاہ)	خزینۂ علم و ادب لاہور	۲۰۰۱ء
۱۳۷۔	مجید امجد	کلیاتِ مجید امجد (طبع نو) (مرتبہ: ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا)	الحمد پبلی کیشنز، لاہور	۲۰۰۳ء
۱۳۸۔	ممتاز حسین	ادب و شعور	فضلی سنز، کراچی	۱۹۹۲ء
۱۳۹۔	ممتاز حسین	نقدِ حرف	مکتبہ اُسلوب، کراچی	۱۹۸۵
۱۴۰۔	منیر نیازی	دشمنوں کے درمیان شام	مکتبہ منیر، لاہور	۱۹۸۳ء
۱۴۱۔	منیر نیازی	کلیاتِ منیر نیازی	مکتبہ منیر، لاہور	۱۹۸۳ء
۱۴۲۔	میرا جی	میرا جی کی نظمیں	ساقی بک ڈپو، دلّی	۱۹۴۴ء
۱۴۳۔	میرا جی	تین رنگ	کتاب نما، راولپنڈی (بار اول)	۱۹۶۴ء
۱۴۴۔	میرا جی	کلیاتِ میرا جی (مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی)	اُردو مرکز، لندن	۱۹۸۵ء
۱۴۵۔	میرا جی	مشرق و مغرب کے نغمے	مطبوعات آج، کراچی (بار دوم)	۱۹۹۹ء

مصنف	کتاب	ناشر	سال
۱۴۶۔ نجم الغنی، مولوی	بحر الفصاحت (حصہ دوم: علم عروض)	مجلس ترقی ادب، لاہور (بار اول)	۲۰۰۱ء
۱۴۷۔ نرندر ناتھ	پاکستانی اُردو شاعری	دہلی	۱۹۸۵ء
۱۴۸۔ نصرت چوہدری، ڈاکٹر	فیض کی شاعری۔ایک مطالعہ	نگارشات، لاہور	۱۹۸۷ء
۱۴۹۔ نظیر صدیقی	جدید اُردو غزل۔ایک مطالعہ	گلوب پبلشرز، لاہور	۱۹۸۴ء
۱۵۰۔ ن۔م۔راشد	ماورا	المثال، لاہور	۱۹۶۹ء
۱۵۱۔ ن۔م۔راشد	ایران میں اجنبی	المثال، لاہور	۱۹۶۹ء
۱۵۲۔ ن۔م۔راشد	لا=انسان	المثال، لاہور	۱۹۶۹ء
۱۵۳۔ ن۔م۔راشد	کلیاتِ ن۔م۔راشد	ماورا پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۸۸ء
۱۵۴۔ ن۔م۔راشد	مقالات ن۔م۔راشد (مرتبہ: شیما مجید)	الحمرا پبلشنگ ہاؤس، اسلام آباد	۲۰۰۲ء
۱۵۵۔ وارث کرمانی	افکار و انشاء	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۹۳ء
۱۵۶۔ وحید عشرت، ڈاکٹر	زماں و مکاں	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	۱۹۹۰ء
۱۵۷۔ وزیر آغا، ڈاکٹر	مجید امجد کی داستانِ محبت	معین اکادمی، لاہور	۱۹۹۱ء
۱۵۸۔ وزیر آغا، ڈاکٹر	اُردو شاعری کا مزاج	مکتبہ عالیہ، لاہور	۱۹۹۹ء
۱۵۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر	نظم جدید کی کروٹیں	مکتبہ میری لائبریری لاہور	۱۹۷۴ء
۱۶۰۔ وزیر آغا، ڈاکٹر	معنی اور تناظر	مکتبہ نردبان، سرگودھا	۱۹۹۸ء
۱۶۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر	دائرے اور لکیریں	مکتبہ فکر و خیال، لاہور	۱۹۸۶ء
۱۶۲۔ وقار احمد رضوی، ڈاکٹر	تاریخ جدید اُردو غزل	نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد	۱۹۸۸ء
۱۶۳۔ ہادی حسین	زبان اور شاعری	مجلس ترقی ادب، لاہور	۱۹۸۴ء
۱۶۴۔ یوسف حسین خان	فرانسیسی ادب	انجمن ترقئ اُردو (ہند) علی گڑھ	۱۹۶۲ء
۱۶۵۔ یوسف حسین خان	اُردو غزل	انجمن ترقی اُردو (ہند) علی گڑھ	س۔ن
۱۶۶۔ یونس جاوید، ڈاکٹر	حلقہ ارباب ذوق	دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد	۲۰۰۳ء
۱۶۷۔ یونس خان	جدید ادبی اور لسانی تحریکیں	دی پبلی کیشنز، لاہور	۲۰۰۳

غیر مطبوعہ تحقیقی مقالات بحوالہ مجید امجد

(ایم۔اے/ایم۔فل)

نمبر شمار	نام	عنوان مقالہ	مملوکہ	سن
۱۔	اختر عباس	مجید امجد کا شعری اُسلوب	تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو)، پنجاب یونیورسٹی، لاہور	۱۹۹۱ء
۲۔	افتخار بیگ	مجید امجد کی شاعری اور فلسفہ وجودیت	تحقیقی مقالہ برائے ایم فل (اُردو) علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد	۱۹۹۵ء
۳۔	امتیاز حسین	مجید امجد کی شاعری کا فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ	تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو) پنجاب یونیورسٹی، لاہور	۲۰۰۰ء
۴۔	رضیہ رحمٰن	لفظیات مجید امجد سماجی تناظر میں	تحقیقی مقالہ برائے ایم فل (اُردو) بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان	۱۹۹۵ء
۵۔	فرحانہ منظور	کلامِ مجید امجد کا اشاریہ اور فرہنگ	تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو) بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان	۱۹۸۹ء
۶۔	فوزیہ اشرف	مجید امجد کی شاعری میں ہیئت کے تجربے	تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو) اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور	۱۹۸۷ء
۷۔	محمد عارف کلیم	مجید امجد کا کلام، فکری وفنی جائزہ	تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو) اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور	۱۹۹۵ء
۸۔	نسیم اختر گل	مجید امجد بحیثیت شاعر	تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو) بہاءالدین زکریا یونیورسٹی، ملتان	۱۹۷۷ء
۹۔	نوازش علی	مجید امجد کی غزل	تحقیقی مقالہ برائے ایم اے (اُردو) اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور	۱۹۷۹ء

ملاقاتیں / انٹرویوز

۱۔ قیوم صبا سے ملاقات: از راقم بمقام رہائش گاہ (ساہیوال) بتاریخ ۵ر جولائی ۲۰۰۰ء۔

۲۔ حاجی بشیر احمد بشیر سے انٹرویو: از راقم بمقام رہائش گاہ (ساہیوال) بتاریخ ۷ر جولائی ۲۰۰۰ء۔

۳۔ میاں عبدالکریم بھٹی (مجید امجد کے سوتیلے بھائی) سے انٹرویو: از راقم بمقام رہائش گاہ (جھنگ) بتاریخ ۱۵ر اگست ۲۰۰۰ء۔

۴۔ صفدر سلیم سیال سے انٹرویو: از راقم بمقام رہائش گاہ (جھنگ) بتاریخ ۱۵ر اگست ۲۰۰۰ء۔

۵۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا سے ملاقات: از راقم بمقام اورینٹل کالج (لاہور) بتاریخ ۲۰ر اگست ۲۰۰۰ء۔

۶۔ عباس اطہر سے ملاقات: از راقم بمقام دفتر ''نوائے وقت'' لاہور، بتاریخ ۸ر جنوری ۲۰۰۱ء۔

۷۔ جاوید قریشی سے انٹرویو: از راقم بمقام رہائش گاہ (لاہور) بتاریخ ۱۰ر جنوری ۲۰۰۱ء۔

۸۔ ڈاکٹر محمد امین سے ملاقات: از راقم بمقام رہائش گاہ (ملتان) بتاریخ ۱۴ر فروری ۲۰۰۱ء۔

۹۔ اشرف قدسی سے ملاقات: از راقم بمقام رہائش گاہ (لاہور)، بتاریخ ۲۰ر فروری ۲۰۰۱ء۔

۱۰۔ ڈاکٹر وزیر آغا سے ملاقات: از راقم بمقام رہائش گاہ (لاہور)، بتاریخ ۱۲ر فروری ۲۰۰۲ء۔

۱۱۔ پروفیسر نوید اختر (عبدالکریم بھٹی کی دختر اور مجید امجد کی بھتیجی) سے انٹرویو: از راقم بمقام رہائش گاہ (جھنگ) بتاریخ ۲ر مارچ ۲۰۰۲ء۔

۱۲۔ ارشاد بیگم (مجید امجد کی خالہ زاد بہن) سے انٹرویو: از راقم بمقام رہائش گاہ (جھنگ)

بتاریخ ۳/ مارچ ۲۰۰۲ء۔

۱۳۔ عبدالرشید سے انٹرویو: از راقم بمقام سرکاری رہائش ملتان کینٹ، بتاریخ ۲۸/ مارچ ۲۰۰۱ء۔

۱۴۔ جعفر شیرازی سے تحریری انٹرویو: از راقم۔

خطوط / دستاویزات

۱۔ بیگم مجید امجد کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ)، مرقومہ یکم جولائی ۱۹۵۴ء۔

۲۔ بیگم مجید امجد کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ)، مرقومہ یکم اگست ۱۹۶۹ء۔

۳۔ مجید امجد کی خالہ زاد بہن اقبال بیگم کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ)، مرقومہ ۱۲/۱اپریل ۱۹۶۹ء۔

۴۔ شالاط کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ)، مرقومہ ۲۷/ دسمبر ۱۹۵۸ء۔

۵۔ اشرف گوہر گوریجہ کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ)، مرقومہ ۱۶/ دسمبر ۱۹۵۸ء۔

۶۔ تخت سنگھ کا مکتوب بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ)، مرقومہ ۴/ اگست ۱۹۶۴ء۔

۷۔ سجاد احمد کا خط بنام مجید امجد (غیر مطبوعہ)، سن ندارد۔

۸۔ مجید امجد کے خطوط بنام صفدر سلیم سیال (۷ عدد)، (غیر مطبوعہ) مرقومہ ۲۶/ جنوری ۱۹۶۰ء، ۲۸/ ستمبر ۱۹۷۰ء، ۲۳/ اپریل ۱۹۷۲ء، ۱۱/ مارچ ۱۹۷۳ء، ۲۳/ جولائی ۱۹۷۳ء، ۳۰/ نومبر ۱۹۷۳ء، ۳۱/ مارچ ۱۹۷۴ء۔

۹۔ سروس بک از مجید امجد، محکمہ فوڈز، منٹگمری (ساہیوال)۔

۱۰۔ ''فسانۂ آدم'' از مجید امجد، (قلمی، غیر مطبوعہ)، علم فلکیات کے حوالے سے لکھی جانے والی نامکمل کتاب کا ابتدائی مسودہ۔

۱۱۔ مجید امجد کی محکمانہ ڈائریاں۔

۱۲۔ مطبوعہ اور غیر مطبوعہ نظموں کے مسودات۔

رسائل کے مجید امجد نمبر

۱۔ ''نصرت'' (لاہور) ہفت روزہ، مجید امجد نمبر، شمارہ ۱۵۸، ۲۰ تا ۲۲ مئی ۱۹۷۴ء۔

۲۔ ''قند'' (مردان)، مجید امجد نمبر، جلد ۳، شمارہ ۹-۸، جون ۱۹۷۵ء۔

۳۔ ''آوازِ جرس'' (لاہور)، ہفت روزہ، ۹ تا ۱۵ مئی ۱۹۹۱ء۔

۴۔ ''دستاویز'' (لاہور)، مجید امجد نمبر، جلد ۲، شمارہ ۵، اپریل جون، ۱۹۹۱ء۔

۵۔ ''محفل'' (لاہور)، مجید امجد نمبر، جلد ۳۷، شمارہ ۷، جولائی ۱۹۹۱ء۔

۶۔ ''القلم'' (جھنگ)، مجید امجد نمبر، (مرتبہ) حکمت ادیب، ۱۹۹۴ء۔

رسائل / جرائد / اخبارات

۱۔ ''آج کل'' (دہلی)، نظم نمبر، شمارہ ۹، اپریل ۱۹۵۸ء۔

۲۔ ''آثار'' (اسلام آباد)، جلد نمبر ۱، شمارہ ۸، جولائی تا نومبر ۱۹۹۹ء۔

۳۔ ''ادبِ لطیف'' (لاہور)، اگست ۱۹۴۴ء۔

۴۔ ''ادبِ لطیف'' (لاہور)، دسمبر ۱۹۴۵ء۔

۵۔ ''ادبِ لطیف'' (لاہور)، اگست ۱۹۵۰ء۔

۶۔ ''ادبِ لطیف'' (لاہور)، سالنامہ، ۱۹۵۴ء۔

۷۔ ''ادبِ لطیف'' (لاہور)، جنوری ۱۹۶۰ء۔

۸۔ ''ادبِ لطیف'' (لاہور)، ستمبر اکتوبر ۱۹۶۸ء۔

۹۔ ''ادبیات'' (اسلام آباد)، جلد ۱۳، شمارہ ۵۴، ۲۰۰۱ء۔

۱۰۔ ''ادبیات'' (اسلام آباد)، جلد ۱۵، شمارہ ۶۲، ۲۰۰۳ء۔

۱۱۔ ''اوراق'' (لاہور)، شمارہ خاص، ستمبر اکتوبر ۱۹۷۵ء۔

۱۲۔ ''اوراق'' (لاہور)، جولائی اگست ۱۹۷۶ء۔

۱۳۔ ''اوراق'' (لاہور)، جلد۱۲، شمارہ ۸،۷، اگست ۱۹۷۷ء۔

۱۴۔ ''اوراق'' (لاہور)، جدید نظم نمبر، جولائی اگست ۱۹۷۷ء۔

۱۵۔ ''اوراق'' (لاہور)، ستمبر اکتوبر، ۱۹۸۱ء۔

۱۶۔ ''اوراق'' (لاہور)، نومبر دسمبر، ۱۹۸۷ء۔

۱۷۔ ''اوراق'' (لاہور)، اگست، ۱۹۹۰ء۔

۱۸۔ ''اوراق'' (لاہور)، خاص نمبر، نومبر دسمبر ۱۹۶۴ء۔

۱۹۔ ''اوراق'' (لاہور)، خاص نمبر، شمارہ ۸،۷، جلد ۳۲، جولائی اگست ۱۹۹۷ء۔

۲۰۔ ''اوراق'' (لاہور)، جولائی اگست، ۱۹۹۸ء۔

۲۱۔ ''اوراق'' (لاہور)، جولائی اگست، ۱۹۹۹ء۔

۲۲۔ ''تخلیق'' (لاہور)، شمارہ ۸-۷، ۱۹۷۳ء۔

۲۳۔ ''دانشور'' (لاہور)، آزاد نظم نمبر، شمارہ ۴، جولائی ۱۹۸۹ء۔

۲۴۔ ''دلیل سحر'' (ملتان)، ادبی مجلّہ گورنمنٹ کالج سول لائنز، ملتان، ۹۸-۱۹۹۷ء۔

۲۵۔ ''راوی'' (لاہور)، ادبی مجلّہ گورنمنٹ کالج لاہور، جلد ۸۲، شمارہ (واحد)، اگست ۱۹۹۵ء۔

۲۶۔ ''رومان'' (لاہور)، مارچ ۱۹۳۸ء۔

۲۷۔ ''ساہیوال'' (مجلّہ)، گورنمنٹ کالج ساہیوال، ۱۹۷۵ء۔

۲۸۔ ''ساہیوال'' (مجلّہ)، گورنمنٹ کالج ساہیوال، ۲۰۰۱ء۔

۲۹۔ ''سخن ور'' (کراچی)، جلد ۴، شمارہ ۳۱، جنوری ۲۰۰۱ء۔

۳۰۔ ''سفیرِ اُردو'' (لیوٹن)، شمارہ ۱۴، اکتوبر تا دسمبر، ۲۰۰۰ء۔

۳۱۔ ''سویرا'' (لاہور)، خاص نمبر، شمارہ ۱۸،۱۷۔

۳۲۔ ''سویرا'' (لاہور)، شمارہ ۲۹۔

۳۳۔ ''صحیفہ'' (لاہور)، شمارہ ۱۴۳، جنوری، مارچ ۱۹۹۵ء۔

۳۴۔ ''صحیفہ'' (لاہور)، شمارہ ۱۶۴، جولائی ستمبر ۲۰۰۰ء۔

۳۵۔ ''فنون'' (لاہور)، جدید غزل نمبر (جلد اول)، جنوری ۱۹۶۹ء۔

۳۶۔ ''فنون'' (لاہور)، جون جولائی ۱۹۷۴ء۔

۳۷۔ ''ماہِ نو'' (لاہور)، اکتوبر ۱۹۸۴ء۔

۳۸۔ ''ماہِ نو'' (لاہور)، چالیس سالہ مخزن، جلد اول، ۱۹۸۷ء۔

۳۹۔ ''ماہِ نو'' (لاہور)، مارچ ۱۹۹۶ء۔

۴۰۔ ''ماہِ نو'' (لاہور)، گولڈن جوبلی نمبر، اگست ۱۹۹۷ء۔

۴۱۔ ''ماہِ نو'' (لاہور)، اکتوبر ۱۹۹۳ء۔

۴۲۔ ''ملت'' (روزنامہ)، ۲۰ رجون ۱۹۵۰ء۔

۴۳۔ ''نگار'' (کراچی)، جدید شاعری نمبر، جولائی اگست ۱۹۶۵ء۔

۴۴۔ ''نیا دور'' (کراچی)، شمارہ ۲۷، ۲۸، خاص نمبر، جون ۱۹۶۲ء۔

۴۵۔ ''نئی قدریں'' (حیدرآباد)، شمارہ ۵، فکر جدید نمبر، ۱۹۶۶ء۔

۴۶۔ ''نیرنگ خیال'' (لاہور)، نومبر ۱۹۳۱ء۔

انگریزی کتب

1. Abrms, M. H. *Glossary of Literary Terms*, Cornell University Press: 1966.

2. Alexander, Michael. *The Poetic Achievement of Ezra Pound*, Faber & Faber: London, 1979.

3. Bertens, Hans. *Literary Theory: The Basics*, Routledge, London, 2001.

4. Bigsby, C. W. E. *Dada and Surrelism*, Methuen & Co: London, 1972.

5. Bowra, C. M. *The Heritage of Symbolism*, London, 1947.

6. Bryson, Lyman. (Ed.) *Symbols and Society: Fourteenth Symposium of the Conference on Science, Philosophy and Religion*, NewYork, 1955.

7. Chadwick, Charles. *Symbolism*, London, 1973.

8. Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books: London, 1994.

9. Daiches, David. *Critical Approaches to Literature*, Longman: London, 1981.

10. *De-construction and criticism*, Routledge & Kegan Paul, London, 1979.

11. Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*, London, 1947.

12. Erickson, Nancy., Angus, Somerville, Fletcher. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mood*, New York, 1967.

13. Ever, Mary Anita. *A Survey of Mystical Symbolism*, London, 1933.

14. Fromm, Erich. *The Anatomy of Human Destructiveness*, Fawcett Publications: Greenwich, Connecticut, USA, 1975.

15. Frye, Northrope. *Anatomy of Criticism*, 1976.

16. Gardinar, Patrick. Kierkegaard, *Oxford University Press*: NewYork, 1988.

17. Hawkes, Terence. *Metaphor*, Methuen & Co: London, 1972.

18. Heidegger, *Being and Time*, Tr: Macquarrie, J. and Robinson, NewYork & London, 1962.

19. Hinchliffe, Arnold P. *The Absurd*, Methuen & Co: London, 1972.

20. Kaufman, Walter. *Existentialism from Dostovesky to Sartre*, Cleveland & NewYork, 1956.

21. Langer, S. K. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason*, Rite and Arts. New York, 1971.

22. Lewis, C. Day. *The Poetic Image*, Jonathan Cape: London, 1968.

23. Lewis, C. S. *Allegory of Love: A Study in Mediaeval Tradition*, NewYork, 1977.

24. Lodge, David. (Ed.) *Modern Criticism and Theory*, Longman, London, 1998.

25. Macquarrie, J. *Existentialism*, Pelican Books: England, 1980.

26. Molina, Fernando. *Existentialism as Philosophy*, Prentice-Hall: USA, 1962.

University Press: Princeton, 1969.

28. Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice*, Routledge: London & NewYork, 2000.

29. Peck, John & Coyle, Martin. *Literary Terms and Criticism*, Palgrave, 1993.

30. Preminger, Alex. (Ed.) *Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Princeton: New Jersy, 1974.

31. Rice, Philip. & Waugh, Patricia. (Ed.) *Modern Literary Theory*. Arnold: London, 2001.

32. Richards, I. A. *Philosophy of Rhetorics*, NewYork, 1936.

33. Richter, Hans. Dada, *Art and Anti-Art*, Thames and Hudson: London, 1965.

34. Salusinszky, Imre. *Criticism in Society*, Methuen, NewYork and London, 1987.

35. Solomon, Robert C. *From Hegel to Existentialism*, Oxford University Press: NewYork, 1987.

36. Tindall, William York. *The Literary Symbol*, NewYork, 1955.

37. Urban, Wilbur Marshall. *Language and Reality: The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism*. London, 1951.

38. Wellek, Rene. & Warren, Austin. *Theory of Literature*, London, 1961.

39. Whalley, George. *Poetic Process*, London, 1953.

40. Wright, Philip Wheel. *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*, Bloomington, 1954.

مجید امجد کی پرسنل فائل:

(3)

1. Name— Abdul Majid Amjad

2. Nationality— Pakistani Race Bhatti Rajput

3. Religion— Islam

4. Residence— Jhang Maghiana

5. Father's name and residence— Mian Ali Muhammad Near Masjid Maulvi Ghulam Qasim Jhang Maghiana

6. Date of birth by the Christian era as nearly as can be ascertained— 29th June 1914 (Twenty ninth June Nineteen Hundred fourteen)

7. Exact height by measurement— 5" – 6

8. Personal mark for identification— (i) Black Mole above middle of the Breast (ii) Black Mole middle of Rt Costel

9. Left hand thumb and finger impression of (non-gazetted) Government— Reattested sd —

Little Finger	Ring Finger	Reattested sd — 20-11-54
Middle Finger	Fore Finger	Reattested sd — 27-3-55
Thumb		Reattested sd — 17-12-65

10. Signature of Government Servant— Reattested sd —

11. Signature and designation of the Head of the Office, or other Attesting Officer— sd DEPUTY COMMISSIONER MONTGOMERY 29-10-70

NOTE.—The entries in this page should be renewed or re-attested at least every five years and the signature in lines 9 and 10 should be dated. Finger prints need not be taken afresh every five years under this rule.

Attested to be true copy of Service book

Mumtaz Ahmad

علمِ فلکیات پر مجید امجد کے نامکمل مسودے "فسانۂ آدم" کے چند صفحات کا عکس

۴۸۶

مکرم امجد صاحبا

"ام اقبال"

السلام علیکم — آپ کے خط آئے جیسا کہ آپ نے لکھا اور
منظر نقل کی تاکید کا ارسال خدمت کر رہی ہوں
نقل کے پیدا کرنے کا بہت بہت شکریہ —
دیگر عرض یہ ہے آپ جب جھنگ میں آئے تو میری
والدہ صاحبہ آپ کو جھنگ میں تبادلہ کے لیے
تاکید کریں تو اس وقت آپ ناراض ہو کر
یہ فرماتے کہ میں کیا کروں میرے اختیار سے باہر ہے
ان کو فکر ہوتا کہ انسان کی زندگی کا کیا وجود ہے اس لیے
آپ کا گھر میں موجود ہونا ضروری ہے
اب والد صاحب کو بہت زیادہ فکر ہے کہ اب خدا کو
کیا منظور ہے آپ کو گھر بھیجا کی طرف
غور کرنے کی ضرورت ہے جہاں تک
ہو سکے آپ مہربانی سے گھر میں تبادلہ
کی کوشش کرتے رہیں — اب والد صاحب
کی صحت کمزور ہو رہی ہے — اب میں اکیلی
کیا کر سکتی ہوں — آپ مہربانی سے
شمعون کا ایک سفید دوپٹہ اور باریک چھینٹ
کرمیپ کا ایک قمیض لیتے آئیں — کپڑا وغیرہ
تو لاسکیں تو دھوپ کے بچاؤ کے لیے
لاہور سے قیمتی عینک ساتھ لائیں گے
ہمارا اپریل سے ۲۰ تک رخصتیں ہو گا

آپ کے ارشاد کے مطابق خواجہ لال جی
کے ہاں گئی ان کی طبیعت کے متعلق دریافت
کیا آپ کے بھائی عبدالکریم صاحب کے جھنگ کے
سول سرجن کے پاس زنکو دکھانے گئے تو انہوں
نے فرمایا کہ زنکو کا اپریشن ٹھیک ہوا ہے
صرف دماغی کمزوری ہے طاقت والی
چیزیں استعمال کریں — ان کا معدہ بھی کمزور ہے
وہ کہتے تھے کہ آپ آئیں گے تو پھر مشورہ
کریں گے کہ کیا کرنا چاہیے — اب کوئی
قابل ذکر بات نہیں ہے — ابھی تک
گھر بیگ صاحب نے پیسے کا انتظام نہیں کیا مجھے
کہتا ہے مجھے فرصت نہیں رہا ہے —

حمیدہ بیگم کا خط بنام مجید امجد (س۔ن)

از حفیظ [illegible]

سجاد احمد کا خط بنام مجید امجد (س۔ن)

پیارے چچا جان!

السلام علیکم۔ امید ہے آپ بخیریت ہونگے۔ بہت دیر ہوگئی میں نے آپ کو خط نہیں لکھا۔ کیونکہ امتحانوں کی مصروفیت میں اسقدر گھرا رہا کہ کسی بات کا ہوش ہی نہ رہا۔

اب میں چند دن سے لاہور میں آیا ہوا ہوں۔ مگر یہاں سخت گرمی ہے۔ کئی پہروں سے بادل چھائے ہوئے ہیں۔ مگر برسنے کا نام ہی نہیں لیتے۔ وہاں موسم کیسا ہے!۔

ان چھٹیوں میں میں کوشش کر رہا ہوں کہ میں اپنی انگلش کو کچھ زیادہ کر لوں۔ اور فرسٹ ایئر کی انگلش کی کتاب کو بھی ختم کر دوں گا۔

انور چچا کی لڑکی شالاط بیگم کا نام سب کیلئے حیرانی کا باعث بن رہا ہے۔ جس کو بھی یہ نام بتایا جاتا ہے۔ وہ یہی کہتا ہے کہ یہ نام ؟..... مگر یہ کہتے ہوئے وہ خود اس خیال میں کھو جاتا ہے کہ شاید اس نام کے پیچھے کوئی بہت ہی پر مغز معنی ہوں۔

نام تو سب کو پسند آگیا ہے۔ مگر اس کے معانی کوئی نہیں سمجھ سکا۔ اوّل تو یہ جرمن زبان کا لفظ ہے۔ دوسرے آپ ہی اس کا مطلب واضح طور پر بتا سکتے ہیں۔ لہٰذا اگلے خط میں آپ کو ہی یہ تکلیف کرنی پڑے گی۔

ان چھٹیوں میں مجھے اب کیا کرنا چاہیئے؟۔

آپ خط لاہور کے پتے پر ہی بھیجیں کیونکہ میں ابھی ایک ہفتہ تک یہیں پر ہوں۔

فقط

سجاد احمد

معرفت ظہور دین صاحب

۱۵/۷ کشور سٹریٹ

فاروق گنج لاہور۔

شالاط کا خط بنام مجید امجد مرقومہ ۲۷ دسمبر ۱۹۵۸ء

Ch. Schmalzl
Maria-Ward-
Str. 132/3
München 54, W. Germany

Air Mail

Mr. Majid Amjad
207 Satellite Town
Montgomery
West Pakistan

MIT LUFTPOST
PAR AVION

-27-58

Dear Majid,
On the 22. of December I finally reached
Munich - after over 4 months of travelling.
I was just in time for Christmas. It's
wonderful to be back home, but I enjoy
remembering the exciting foreign countries
I visited and all the lovely people I met.
I hope all is well with you. I want to take
this opportunity to express my sincere
best wishes for the coming New Year.
I would be happy to hear from you
some time. Please give my regards to Mr.
Jogi and all your friends. Yours Charlotte S.

تخت سنگھ کے خط کا پہلا صفحہ بنام مجید امجد مرقومہ ۶/اگست ۱۹۶۴ء

Takht Singh
Elder Brother of S. Karnail Singh
The First Punjabi Martyr in Goa.

No. ——

HEADMASTER
Govt. High School,
کوکری کلاں
ضلع فیروزپور
Dated 4-8-64

بھائی میرے تسلیم!

ابھی ابھی کارڈ نما نوازش نامہ فردوس نظر ہو کر تسکین دل و جان ہوا۔ سنیئے مری اُمید کیا تھی یہ: "اُمید افزائی کا شکریہ!"
ایک رسمی سا تعارف "مطلوب ہوتا تو آپکو یقیناً" چند فروعی و اُلف اور واووں کی فرصت ہوتی لیکن اب تو معاملہ بالکل مختلف ہیں۔ ہاں البتہ
دو گونہ ضرور ہے۔ آپ ایسا ماہری اور حقیقی نظر سے دیکھنے والا دوست ہو اور فراق کے شعر کا حوالہ دے کر ماہ بزداد انتساب کریں یہ ظلم نہیں تو کیا ہے!
تخیل کی سحر آفرینی تو ہوا میں بھی محل اُٹھا سکتی ہے۔ بھلا آپ کیا نہیں کر سکتے؟ اگر اب تک ہمارا واسطہ محض غائبانہ تعارف تک ہی
محدود رہا ہوتا تو اور بات تھی لیکن ہم تو کئی کئی دنوں تک ایک ساتھ رہے ہیں، کئی کئی دنوں تک فروکش و دام رہے، گھنٹوں اکٹھے ہو کر ایک
ساتھ کاوش شعر گوئی میں مصروف رہے۔ کیا آپ اُس رات کو، اُس فور و فکری رات کو یکسر بھول گئے جب میری ایک نظم کا آخری شعر مکمل
ہونے میں نہیں آتا تھا۔ ہم دونوں کتنی دیر تک ایک برجستہ شعر کی تلاش میں فیصل کے کنارے کون سے ان جانے راستوں کی خاک چھانتے پھرے
آخر جب شعر سوجھا تو کتنا مرصع اور جاندار تھا:
~~کون جانے کہ ابھی رات ہے کتنی باقی~~ جانے کب رات کی زنجیر یہ ٹوٹے گی
~~عرش تا فرش ظلمات ہے کتنی باقی~~ چاند چمکے گا، یہ پگھلے گی

آپ کتنی بار میرے پاس گاؤں میں آئے، کتنی بار ہم گوجرہ میں ملے، کبھی آپکے ہاں، کبھی کسی طوائف کے گھر، کبھی کسی مغنیہ کے مکان پر۔ کتنی بار ہم لائلپور
میں خاکسار چودھری منظور احمد منظور کے ہاں ایک دوسرے سے ملے۔ ہم زندگی میں پہلی بار کب اور کہاں ملے، یہ بات مجھے بھی یاد نہیں۔ لیکن ہم ملے ضرور تھے
جیسے میں پیدا ضرور ہوا تھا اور وہ بھی لائلپور میں، اُس سرائے کے ایک کمرے میں جو میونسپل کمیٹی کے دفاتر کے پاس اب بھی موجود ہے لیکن کب اور کس روز
پیدا ہوا، مجھے اپنی ماتا جی سے بھی معلوم نہیں ہو سکا۔ وہ یہ تو بتا سکتی ہے کہ میں چاندنی رات میں پیدا ہوا تھا لیکن اگر پوچھوں کونسا سال تھا اور کونسی
تاریخ تھی تو وہ بڑے فخر سے کہے گی "یہ تو مجھے معلوم ہوگا۔ میں تو اتنا جانتی ہوں کہ تو فلاں ملکیت سنگھ سے عمر میں پندرہ دن بڑا ہے۔" اگر پوچھتے ہو
ملکیت سنگھ کس روز پیدا ہوا تھا تو وہ کہیگی کہ "ملکیت سنگھ اپنے گاؤں کے فلاں تیلی کے سب سے بڑے لڑکے سے دس دن چھوٹا ہے۔" دیکھا امجد بھائی
تو تیلی کب پیدا ہوا تھا؟ ماں کہتی ہے "یہ تو تو جانتا ہے کہ کب پیدا ہوا تھا" میرا جواب ہے، یہ معاملہ سن شعور و تمیز کو پہنچنے سے پہلے کا معاملہ ہے، اس سے میرا
کیا سروکار؟ دیہاتی طبقے کے متوسط گھرانوں میں پیدا ہونے والے میرے تمام ہم عمروں کی تاریخ ولادت یا تو خدا کو معلوم ہے یا ہم سب کے ماتی کو جو
جانے حافظہ کی گرفت سے یکسر آزاد ہو چکا ہے۔ میٹرک کی سند میں میری تاریخ ولادت ۱۵ اپریل ۱۹۱۶ء ہے۔ یہ تاریخ ولادت میرا نہ ہوتے ہوئے بھی میری ہے۔
بالکل اُسی طرح جیسے اُردو میری زبان نہیں تھی پھر بھی میری ہو کر رہی۔ والد صاحب کو فوجی خدمات کے صلے میں زمین عطا ہوئی اور انہیں ضلع منٹگمری کے ایک
چھوٹے سے گاؤں "خالصپورہ" میں کئی سال تک رہائش اختیار کرنا پڑی۔ ~~یہیں~~ یہیں میری تعلیم کا آغاز ہوا اور اسی خطے کی سرزمین میں میرے بچپن کی
یادیں مدفون ہیں۔ مجید بھائی گراؤں اُن سے تعارف آپکا۔ چھوڑئیے قصہ طویل ہو جائے گا۔ چند سالوں بعد والد صاحب نے اپنی زمین کو لائلپور کے ایک
بڑے گاؤں چک نمبر ۵۴۵ گ۔ب میں منتقل کرا لیا۔ چوتھی جماعت تک اسی گاؤں کے مدرسے میں پڑھتا رہا۔ اسی گاؤں میں ہماری ناؤ حلونشی کی
محفلیں جمیں۔ چھٹی جماعت چک نمبر ۱۵ خوشپور کے مشن اسکول سے پاس کی۔ بعد میں جب یہ لوئر مڈل اسکول ترقی کرتے کرتے ہائی اسکول بن گیا
تو اسی اسکول کا ہیڈ ماسٹر بنا دیا گیا۔ ورنیکولر فائنل کا امتحان ڈجکوٹ سے پاس کیا۔ انہی دنوں مجھے شعر و شاعری کا شوق چرایا۔ میٹرک
کا امتحان ڈی بی اسکول سمندری سے پاس کیا۔ خالصہ کالج لائلپور میں داخل ہوا تو کالج میگزین کے حصہ اُردو اور انگریزی کا ایڈیٹر اور
بزم ادب کا سیکرٹری رہا۔ پھر گورنمنٹ کالج لائلپور میں داخل ہوا۔ پنجابی، اُردو اور انگریزی تینوں زبانوں میں شعر کہا کرتا تھا۔ اپنی تمام ادبی زندگی
میں کسی استاد شاعر سے فیضیاب ہونے کی جسارت نہیں کی۔ ایک دو نظموں کے سلسلے میں علامہ دتا تریہ کیفی سے اصلاح ضرور لی تھی اور بس۔
اس کالج میں میرا کلام چھپا۔ میری پہلی اُردو نظم اسی زمانہ میں "ادبی دنیا" ایسے معیاری رسالہ میں چھپی۔ اس نظم کا پہلا مصرع تھا۔

سحر کا وقت ہے، بیٹھا ہوں میں پھولوں کی محفل میں

MINISTER FOR
INFORMATION AND BROADCASTING
AUQAF AND HAJ.

پاک سیکرٹریٹ نمبر ۲ چکلالہ

تاریخ ۵ مارچ ۱۹۷۴ع
402/74-PRO(M)

محترمی مجید امجد صاحب

السلام علیکم ۔

آپکا خط بنام مولانا کوثر نیازی ، وزیر اطلاعات و نشریات اوقاف و حج موصول ھوا ۔

آپنے اپنے خط میں جن نیک جذبات کا اظہار کیا ھے۔ وزیر موصوف انکیلئے آپکے ممنون ھیں ۔آپکیلئے جو وظیفہ منظور کیا گیا ھے اسکا اجرا اپریل ۱۹۷۴ع سے ھو گا ۔اطلاعاً تحریر ھے ۔

والسلام

(بشیر تبسم)
آفیسر تعلقات عامہ

جناب مجید امجد صاحب
کوارٹر نمبر ۲۰۷/ایف
سیٹلائٹ ٹاون ،
ساھیوال ، منٹگمری ۔

وزارتِ اطلاعات ونشریات کا خط بنام مجید امجد (مرقومہ ۱۰ر مارچ ۱۹۷۴ء)

مجید امجد کا خط بنام منیر فاطمی مرقومہ ۲۶ ستمبر ۱۹۷۱ء

برادرم منیر فاطمی صاحب۔ تسلیم،

آپ کی کتاب، جس میں ناصر شہزاد کی گمشدگی کا اشتہار تھا، مل گئی ہے، بہت ہی خوش ہوا۔ سب دوستوں نے دیکھی ہے، اور پسند کی ہے۔ بہت شکریہ۔

لیکن آپ نے میرا وہ فوٹو کہاں سے لیا؟ تو اس زمانے کا ہے، جب میں آپ کی عمر کا تھا۔

آپ کا

مجید امجد

26.9.71

منٹو

۴۴

نہیں نہیں کہ مجھے تجھ سے پیار ہے منٹو — غلط کہ تجھ پہ مرا دل نثار ہے منٹو

گماں نہ کر کہ ترے جیسی ہستیوں کی مٹھاس — بنا چکی ہے مرے دل کو جنتِ احساس

گماں نہ کر کہ ترے گیسوؤں کی خوشبو میں — تری بہکتی ہوئی تند خویوں کے جادو میں

ہے وہ کشش کہ میں سرشارِ بیخودی ہو کر — کبھی کبھی جبیں رگڑتا ہوں ترے چوکھٹ پر

تو مرے سوزِ دروں کا گداز کیا جانے — مری نگاہ کی رفعت کے راز کیا جانے

میں کائنات کے ہر ایک فرد سے ہوں نفور — یہ آدمی تو کجا آدمی گزاد سے ہوں نفور

میں کیا کہوں کہ یہ نیچے ہیں اور کیسے ہیں — یہ لوگ جیسے نظر آ رہے ہیں ویسے ہیں

مگر تو دشمنی ہے جیسے یہ ادوار زمانے کی — میں زرد ہو گیا ہوں ترے گناہ چھانے کی

یہ تیری بستی بسی منٹو عجیب بستی ہے — تو بدنصیبوں کی اک خوش نصیب بستی ہے

یہاں پہنچ کے صاف نظر آ رہا ہے شعلۂ شر — میں یوں بتا رہا — لگا ہوں میں تیس دل میں شرر

خدا کی ساری خدائی میں اک یہی ہے مقام — جہاں ہوس کے لبوں پر ہے وفا کا نام

مجھے کچھ اس تری دنیا سے پیار ہے منٹو — غلط کہ تجھ پہ مرا دل نثار ہے منٹو

مجید امجد کے شعری آثار (قلمی) کا عکس

ہری بھری نعلو

ہری بھری نعلو ۔ جگ مگ جگ مگ جیسے جیلو ۔
ہم تو ہیں بس دو گھڑیاں کو اس جگ میں مہمان
تم سے ہے اس دیس کی شوبھا اس دھرتی کا مان
دیس بھی ایسا دیس کہ جس کے سینے کے ارمان
آنے والی مست رتوں کے ہونٹوں پر مسکان
جھکتے ڈھلتے جھکتے بادل ۔ دھوپ بھرے کھلیان ۔
ایک ایک گھروندا خوشیوں سے بھرپور جہاں ۔
سبز سنہرا اور بستی بستی جیون سنگ لہو ۔
جیون روپ سجو ۔
دامن دامن ۔ پھولو پھولو ۔ بھری بھری ہنسو
ہری بھری نعلو

قرنوں کے بہتے انگار ۔ اک بیچ ہوا مادم ۔
صدیوں کے ہاتھ کا سینہ ۔ بھیروں پر شبنم ۔
قطرہ زماں کے ہاکوں موڑ ۔ اک شاخ حسین کا خم
زندگیوں کے بہتے جزیروں پر رکھ رکھ کے قدم
ہم تک پہنچی عظمت فطرت ۔ طنطنۂ آدم ۔
جوڑتے کھیتو ۔ ہستی کی تقدیر ۔ رقص کرو ۔
جیون روپ سجو ۔
دامن دامن ۔ پھولو پھولو ۔ بھری بھری ہنسو ۔
ہری بھری نعلو ۔

ڈاکٹر سید عامر سہیل

تحقیق و تنقید کے حوالے سے یہ ڈاکٹر سید عامر سہیل کی چوتھی کتاب ہے۔ اس سے پہلے ان کی تین کتابیں ''تخلیقی جہتیں'' (۱۹۹۰ء)' ''مجید امجد ۔ بیاضِ آرزو بکف'' (۱۹۹۵ء) اور ''حوالہ'' (۲۰۰۳ء) شائع ہو چکی ہیں۔ تدوین و ترتیب کے حوالے سے ان کی دیگر تالیفات میں ''ان سے ملیئے'' (۱۹۹۸)' ''جدید نثر کے فکری اور تخلیقی رجحانات'' (۲۰۰۱ء)' ''محشرِ خیال'' از سجاد انصاری (۲۰۰۲ء)' ''دیوانِ شہیدی'' از کرامت علی خان شہیدی (۲۰۰۲ء)' ''اردو کے نمائندہ کلاسیکی غزل گو'' (۲۰۰۲ء) اور '' قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ'' (۲۰۰۳ء) شامل ہیں۔ ''انگارے'' کے نام سے ماہانہ کتابی سلسلہ بھی مرتب کر رہے ہیں' جس کا آغاز جنوری ۲۰۰۳ء میں ہوا اور دسمبر ۲۰۰۷ء تک اس کے ساٹھ شمارے شائع ہو چکے ہیں۔

ڈاکٹر سید عامر سہیل ۱۹۶۹ء میں مظفر گڑھ کی تحصیل علی پور میں پیدا ہوئے اور ۱۹۷۷ء میں ملتان منتقل ہو گئے۔ انہوں نے گورنمنٹ کالج (ایمرسن کالج) ملتان سے ۱۹۸۸ء میں بی۔اے کا امتحان پاس کیا۔ بعد ازاں بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان سے ۱۹۹۰ء میں ایم۔اے اردو اور اپریل ۲۰۰۴ء میں پی۔ایچ۔ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ ۱۹۹۲ء سے درس و تدریس سے منسلک ہو گئے۔ گورنمنٹ کالج خانیوال، گورنمنٹ کالج سول لائینز ملتان اور شعبہ اردو بہاء الدین زکریا یونیورسٹی ملتان میں تدریسی فرائض انجام دے چکے ہیں۔ آج کل سرگودھا یونیورسٹی کے شعبہ اردو سے منسلک ہیں۔

ISBN: 978-969-8460-09-9